A 323
195

О 10511
А 323/195

МЕТОДИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ

ПО ПРЕПОДАВАНІЮ ПѢНІЯ

ВЪ НАРОДНЫХЪ ШКОЛАХЪ.

Составилъ Преподаватель С.-Петербургскаго Учительскаго Института

А. Пузыревскій.

Одобрено Училищнымъ при св. Синодѣ Совѣтомъ въ качествѣ учебнаго пособія для учителей церковно-приходскихъ школъ.

Изданіе второе.

Цѣна 25 коп.

Собственность издателя.

Москва у П. Юргенсона.

С.-Петербургъ у І. Юргенсона. | Варшава у Г. Зенневальда.

Рига у В. Гольца и К°.

1892.

21646

Книги музыкальнаго содержанія.

	р.	к
А..., К. Прописи нотописанія.	—	40
Баскинъ, В. Русскіе композиторы. Біографическій очеркъ:		
I. А. Г. Рубинштейнъ.	—	75
II. М. П. Мусоргскій.	—	75
III. А. Н. Сѣровъ.	—	75
Берліозъ, Г. Дирижеръ оркестра. Перев. съ франц. *Н. Арса*.	—	—
Бернардъ, М. Искусство настраивать, или систематическое изложеніе правилъ научиться безъ труда и въ самое короткое время вѣрно и чисто строить фортепіано, натягивать струны и вообще поддерживать инструментъ въ надлежащемъ порядкѣ. 6 изданіе. . . .	—	40
Бусслеръ, Л. Учебникъ формъ инструментальной музыки, изложенный въ 33 задачахъ. Перев. съ нѣмец. профессоровъ. Москов. консерват. Н. Кашкина и С. Танѣева. 1883.	1	50
— Строгій стиль. Переводъ профессор. С. Танѣева. 1885.	2	—
— Контрапунктъ и фуга (свободный стиль) въ 33 задачахъ. Перев. проф. Н. Кашкина. 1885.	1	50
Буховцевъ, А. Настольная справочная книжка для фортепіанныхъ преподавателей и всѣхъ занимающихся фортепіанною игрой. Нов. изд. 1890.	—	50
— Элементарный учебникъ фортепіан. метрики.	1	50
Веберъ, К. Руководство для систематическаго обученія на фортепіано. 2-е допол. изд. 1886. .	—	50
Weber, C. Systematische Grundlage als Leitfaden für den ersten Clarierunterricht.	—	50
Веберъ, К. Путеводитель для обученія игрѣ на фортепіано. 4-е дополненное изданіе. 1886. .	—	75
Ганслікъ, Э. О прекрасномъ въ музыкѣ. Дополненіе къ изслѣдованію эстетики музыкальнаго искусства. Переводъ М. Иванова.	1	—
— О прекрасномъ въ музыкѣ. Новый переводъ Г. Ларош.	—	—
Гаррисъ. Музыкальная терминологія, или карманный музыкал. словарь. 6-е исправл. и умнож. изд. К. Ѳ. Одоевскимъ изд. in 16°. 1891 г. .	—	50

А 323/195

МЕТОДИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ

ПО ПРЕПОДАВАНІЮ ПѢНІЯ

ВЪ НАРОДНЫХЪ ШКОЛАХЪ.

Составилъ Преподаватель С.-Петербургскаго Учительскаго Института

А. Пузыревскій.

Одобрено Училищнымъ при св. Сунодѣ Совѣтомъ въ качествѣ учебнаго пособія для учителей церковно-приходскихъ школъ.

Изданіе второе.

Цѣна 25 коп.

Собственность издателя.

Москва у П. Юргенсона.

С.-Петербургъ у І. Юргенсона. | Варшава у Г. Зенневальда.

Рига у В. Гольца и К°.

1892.

Дозволено цензурою Москва, 19 Сентября 1892 г.

Государственная
БИБЛИОТЕКА
СССР
им. В. И. Ленина
46553-57

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

Ни одинъ предметъ изъ курса начальной школы не отличается такой шаткой, условной, а въ большинствѣ случаевъ не приводящей къ полезнымъ результатамъ постановкой, какъ пѣніе. Между тѣмъ есть и утвержденныя программы и не только желаніе, но даже требованіе училищнаго начальства считать этотъ предметъ общеобязательнымъ и равноправнымъ со всѣми прочими предметами школьнаго курса; учителя мало подготовленные съ каждымъ годомъ получаютъ все большую и большую возможность обучаться пѣнію, благодаря распространяющимся лѣтнимъ учительскимъ курсамъ *), тѣ же изъ нихъ, которые были въ учительскихъ институтахъ, учительскихъ и духовныхъ семинаріяхъ, судя по программамъ этихъ учебныхъ заведеній, должны хорошо знать пѣніе и умѣть преподавать его. Словомъ, казалось бы все самое существенное есть, только одними практическими результатами мы далеко еще не можемъ похвастать и сравняться съ западомъ, гдѣ пѣніе давно уже сдѣлалось общимъ достояніемъ всѣхъ учащихся и приноситъ плоды своего воспитательнаго значенія, гдѣ дѣти умѣютъ пѣть и находятъ удовольствіе въ пѣніи.

Много есть этому разныхъ причинъ, много объ нихъ писалось и пишется, но главнѣйшая изъ нихъ заключается, безъ сомнѣнія, въ томъ, что наши музыканты-педагоги, имѣющіе и опытъ, и основательную, полную музыкальную подготовку, мало еще сдѣлали для начальнаго обученія пѣнію: они какъ будто считаютъ лишнимъ придти на помощь начальной народной школѣ, приложить свои теоретическія и практическія познанія *къ обработкѣ* методики преподаванія начальнаго, элементарнаго пѣнія, какъ примѣнительно

*) Въ послѣднее пятилѣтіе лѣтніе курсы церковнаго пѣнія для учителей были: 4 раза въ Кіевѣ, въ Петербургѣ, въ Ижорѣ, въ Новочеркасскѣ, и др. мѣстахъ.

къ своеобразнымъ условіямъ школы, такъ и для самихъ учителей.

Для начальной школы своя методика необходима уже потому, что въ ней пѣніе является не искусствомъ, а вводится, какъ предметъ *воспитательный*, которому должны обучаться не избранные только или желающіе, а *всѣ*, какъ болѣе, такъ и менѣе способные ученики, точно такъ же, какъ это установлено для прочихъ предметовъ. Отсюда являются своеобразныя требованія отъ курса пѣнія, который долженъ быть и *цѣлесообразенъ*, *и общедоступенъ* для дѣтей сельскаго населенія, относительно весьма мало культурныхъ въ музыкальномъ отношеніи для того, чтобы обучаться по тѣмъ пріемамъ и учебникамъ, которые въ большинствѣ случаевъ имѣютъ въ виду общеобразовательныя учебныя заведенія, предназначенныя для дѣтей городскихъ обывателей.

Учитель, принужденный преподавать начальное пѣніе, крайне нуждается въ методическомъ пособіи. Нельзя требовать, чтобы онъ во время своей подготовки къ учительской дѣятельности, изучилъ музыку и пѣніе теоретически и практически настолько основательно, чтобы былъ въ состояніи самъ выработать какой-нибудь раціональный методъ, а между тѣмъ ему, на первыхъ же ступеняхъ преподаванія, прямо нужно знать не только то, *чему* онъ долженъ обучать своихъ учениковъ, но и *для чего* имъ необходимы и полезны тѣ или другія знанія, и *какъ* легче дать ихъ ученикамъ. При настоящихъ условіяхъ не только учителя-самоучки (а ихъ большинство), но даже прошедшіе какой-нибудь систематическій курсъ пѣнія, лишены почти всякой методической подготовки и на первыхъ шагахъ своей практической дѣятельности ощупью отыскиваютъ различные пріемы преподаванія, не рѣдко весьма сомнительнаго достоинства со стороны ихъ дидактической полезности, полагая, что они подсказаны практикой; но большею частію эти пріемы все-таки не даютъ желаемыхъ результатовъ,—нужно искать новыхъ. Такимъ образомъ выходитъ, что у насъ столько же методикъ, сколько учителей, которые безпрестанно убѣждаются, что изучали теорію пѣнія совершенно не такъ, какъ это имъ оказалось нужнымъ въ дѣлѣ преподаванія.

Настоящія методическія замѣтки къ программамъ церковно-приходскихъ школъ, имѣя въ виду нужды школы и учителя, главнымъ образомъ и посвящаются нѣкоторымъ болѣе существеннымъ вопросамъ методики. Вопросы эти:

1) Общеобразовательное значеніе пѣнія.

2) Нормальный курсъ церковно-приходской школы: его цѣлесообразность и общедоступность.

3) Знанія, какихъ можетъ потребовать выполненіе такого курса отъ учителя.

4) Обзоръ метода преподаванія пѣнія въ церковно-приходской школѣ, согласно утвержденнымъ программамъ.

1. Общеобразовательное значеніе пѣнія.

Общеобразовательное значеніе правильно поставленнаго школьнаго пѣнія давно подтверждено авторитетомъ иностранныхъ и русскихъ педагоговъ и примѣромъ западно-европейской школы*).

Исторія даетъ цѣлый рядъ подтвержденій того, что пѣніе съ давнихъ временъ входитъ въ общеобразовательный курсъ. На Руси школьное преподаваніе пѣнія цѣнилось весьма высоко. Еще при Ярославѣ мудромъ были школы, въ которыхъ обучались церковному пѣнію на ряду съ грамотой, и хотя преподаваніе его не преслѣдовало одни только общеобразовательныя цѣли настолько, насколько сознано это теперь, а имѣло въ виду и недостатокъ образованныхъ пѣвцовъ въ церковныхъ хорахъ, тѣмъ не менѣе богослужебное, а также демественное пѣніе было въ тѣ времена гораздо болѣе общимъ достояніемъ, чѣмъ теперь; тогда пѣли и князья, и бояре, и народъ,—и пѣли сознательно, зная основы пѣвческой науки, которая усвоивалась несравненно съ большимъ трудомъ, такъ какъ по своей обработкѣ не достигла еще

*) Весьма много интереснаго и полезнаго въ музыкально-педагогическомъ отношеніи заключается въ сочиненіи *С. И. Миропольскаго: О музыкальномъ образованіи народа въ Россіи и западной Европѣ*... Изд. 2-е. 1881 г. Цѣна 1 р. 50 коп. Въ этомъ сочиненіи, кромѣ интересныхъ историческихъ и методическихъ свѣдѣній по вопросу о современномъ состояніи пѣнія, учитель найдетъ довольно обширный обзоръ (болѣе 200 названій) русскихъ и иностранныхъ руководствъ, учебниковъ и пособій для начальнаго преподаванія пѣнія, съ краткимъ разборомъ каждаго изъ нихъ, съ указаніемъ цѣны и мѣста изданія.

того совершенства и относительной простоты, какими отличается въ наше время*).

На западѣ воспитательное значеніе пѣнія сознавалось всѣми народами и замѣчательными представителями ума съ самыхъ давнихъ поръ. Знаменитый швейцарскій педагогъ Песталоцци († 1827) настолько сознавалъ значеніе школьнаго пѣнія и указывалъ на него своимъ сотрудникамъ и ученикамъ, что съ его времени начинаютъ усердно и съ успѣхомъ научно обрабатывать методику и принимаются за это дѣло глубоко изучившіе музыку педагоги. Изъ ряда извѣстныхъ русскихъ ученыхъ и писателей отмѣтимъ П. Г. Рѣдкина**), который прямо указываетъ на педагогическое значеніе пѣнія, какъ средства, воспитывающаго чувство.

Хотя насъ особенно долженъ интересовать вопросъ о значеніи *церковнаго пѣнія*, но прежде, чѣмъ перейти къ нему, посмотримъ на всѣ полезныя стороны школьнаго пѣнія вообще, которыя заключаются и въ церковномъ, имѣющемъ еще и свои исключительныя преимущества. Для этого предварительно ознакомимся съ значеніемъ каждаго изъ элементовъ, входящихъ въ составъ пѣнія, т. е. *мелодіи* и *ритма*, *гармоніи* и *выразительности*.

Музыка и пѣніе заключаютъ въ себѣ два *главныхъ элемента—мелодію* и *ритмъ*, которые находятся между собою въ неразрывной связи, т. е. одинъ безъ другаго почти немыслимы: говоря о мелодіи, непремѣнно подразумѣваютъ и ритмъ, а въ понятіи ритмъ только въ нѣкоторыхъ слу-

---

*) Съ основами древне-пѣвческой науки, съ ея сложностью и запутанностью можно познакомиться по сочиненіямъ *Д. В. Разумовскаго* 1) *Церковное пѣніе въ Россіи*. Три вып. Москва. 1869 г. Цѣна 4 р. 50 к. и 2) *Богослужебное пѣніе православной греко-россійской Церкви*. I. Теорія и практика церковнаго пѣнія. Москва. 1886 г. Цѣна 3 р.; а также много интереснаго заключается въ прибавленіяхъ З. Дурова къ русскому переводу *Руководства къ изученію исторіи музыки*. Ар. фонъ-Доммера. Москва. 1886 г. Цѣна 4 р.

**) Петръ Григорьевичъ Рѣдкинъ, скончавшійся въ мартѣ 1891 г., былъ однимъ изъ учредителей *Педагогическаго Общества* въ С.-Петербургѣ, дѣйствовавшаго въ 60-хъ годахъ, очень много писалъ по педагогикѣ и издавалъ журналъ: „Библіотека для воспитанія“, которымъ составилъ себѣ почтенное имя педагога. Въ 70-хъ годахъ былъ профессоромъ С.-Петербургскаго университета, а послѣ ректоромъ его. Какъ ученый юристъ и педагогъ, онъ принадлежалъ къ числу выдающихся русскихъ дѣятелей.

чаяхъ можетъ отсутствовать, и то условно, представленіе о мелодіи.

Мелодія безъ ритма сводится къ простому послѣдованію ряда зуковъ равной между собою продолжительности и теряетъ всякое музыкальное значеніе. Ритмъ безъ мелодіи— это повтореніе одного и того же звука, но при различныхъ продолжительностяхъ его, т. е. то, что получается на однихъ ударныхъ инструментахъ—бубнахъ, барабанахъ и т. п., которые имѣютъ свое значеніе только тогда, когда усиливаютъ ритмъ мелодіи, исполняемой въ это время другими инструментами.

Музыкальное впечатлѣніе ритмованной мелодіи усиливается а) *гармоническимъ сопровожденіемъ*, т. е. одновременнымъ сочетаніемъ нѣсколькихъ, различныхъ по высотѣ, звуковъ, составляющихъ аккорды, которые, слѣдуя одинъ за другимъ, сопровождаютъ мелодію, и б) *выразительностью*, пользующейся смѣною сильно звучащихъ тоновъ со слабыми звуками, что составляетъ элементъ *динамическій*. Но для выраженія имѣетъ еще большее значеніе *замедленіе* и *ускореніе* движенія мелодіи.

Разсмотримъ каждый изъ этихъ элементовъ только по отношенію къ вокальной музыкѣ—къ пѣнію.

Мелодія, или *напѣвъ* въ вокальной музыкѣ неразрывно связана съ текстомъ. Какъ въ рѣчи участвуютъ долгіе и короткіе слоги, произносимые медленнѣе или быстрѣе, такъ и въ напѣвахъ звуки, слѣдующіе одинъ за другимъ бываютъ различной продолжительности. Тотъ или другой порядокъ послѣдованія долгихъ и короткихъ звуковъ и взаимное отношеніе этихъ различныхъ продолжительностей, составляющіе собственную (индивидуальную) принадлежность каждой данной мелодіи и отличающіе ее отъ всѣхъ другихъ мелодій, составляютъ ея *ритмъ*. Если преобладаютъ короткіе звуки, то характеръ ритма мелодіи будетъ болѣе подвижной, болѣе жизненный; отъ преобладанія протяжныхъ звуковъ онъ становится болѣе медленнымъ, спокойнымъ, менѣе оживленнымъ. Ритмъ весьма сильно вліяетъ на слушающаго, вызывая въ немъ самомъ соотвѣтствующую степень оживленности или сдержанности.

Кромѣ ритма, въ мелодіи участвуютъ еще *метръ*, под-

чиняющій ритмическое движеніе какому-нибудь *равномѣрному дѣленію.* Такимъ образомъ, каждая мелодія распадается на равныя частицы, т. е. суставы, непрерывно слѣдующіе одинъ за другимъ и называемые *тактами.* Каждый тактъ въ свою очередь подраздѣляется на равныя между собою доли. Число долей въ тактѣ (ихъ бываетъ 2, 3, 4, 6, 9, 12 и рѣже 5 или 7) составляютъ его *размѣръ.* Доли такта при совмѣстномъ пѣніи отсчитываются обыкновенно равномѣрнымъ движеніемъ руки—*дирижированіемъ.*

Такая суставчатость мелодіи способствуетъ болѣе легкому усвоенію ея, такъ какъ дастъ возможность обнимать ее не сразу, а по частямъ, и кромѣ того устанавливаетъ извѣстный порядокъ—*симметрію* въ ея строеніи, отъ чего такой метръ и называется *симметричнымъ.*

Подраздѣленіемъ мелодіи на такты, а тактовъ на доли еще не исчерпывается ея дѣлимость: каждая доля такта можетъ въ свою очередь дѣлиться на болѣе мелкія продолжительности, при чемъ порядокъ въ этомъ дѣленіи становится уже болѣе условнымъ, менѣе правильнымъ и сглаживаетъ однообразіе метрическаго дѣленія. Необходимо только, чтобы сумма всѣхъ частицъ, на которыя подраздѣляются доли такта, равнялась его размѣру. Вотъ тутъ именно и сливаются области *ритма* и *метра*, и поэтому въ современной музыкѣ въ понятіи *ритма* (не совсѣмъ вѣрно) совмѣщаютъ и *метръ.*

Церковныя старинныя мелодіи не подчиняются правильному метру, не распадаются на равныя между собою такты, а составляются изъ сочетаній мелодическихъ отрывковъ различной величины, величина ихъ зависитъ отъ предложеній, фразъ, а иногда отдѣльныхъ словъ текста, которымъ они соотвѣтствуютъ и съ которыми находятся въ неразрывной связи. Такое построеніе мелодіи дѣлаетъ ритмъ ея неметричнымъ или несимметричнымъ *). Запоминанію мелодій несимметричныхъ помогаетъ знаніе подписаннаго подъ ними текста. Этой особенностью учителю придется часто пользоваться.

*) А. Ѳ. Львовъ, извѣстный духовный композиторъ и знаменитый авторъ гимна „Боже, Царя храни“ написалъ интересное изслѣдованіе: „*О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ* въ нашемъ церковномъ пѣніи“. Спб. 1853 г.

У христіанъ первыхъ вѣковъ мелодія была въ тѣснѣйшей связи съ сопровождающимъ ее словомъ, въ полной зависимости отъ него и обыкновенно сочинялась одновременно съ нимъ, играя роль не болѣе, какъ средства, усиливающаго вліяніе рѣчи и подражая, вслѣдствіе этого, естественной интонаціи (повышеніямъ и пониженіямъ) голоса, какою пользуются обыкновенно при простомъ чтеніи или разговорѣ. Словомъ, пѣніе древнихъ представляло скорѣе декламацію на-распѣвъ, чѣмъ пѣніе въ нашемъ смыслѣ слова, въ которомъ мелодія пріобрѣла уже большую самостоятельность. Многіе ученые пришли къ заключенію, что пѣніе—это есть художественное подражаніе крику, воплю, возгласу и различнымъ другимъ, такимъ же внѣшнимъ, естественнымъ средствамъ, къ которымъ прибѣгаетъ человѣкъ для выраженія своего внутренняго душевнаго настроенія. Вникая на опытѣ глубже въ этотъ вопросъ, не трудно замѣтить, что въ музыкѣ композиторъ дѣйствительно пользуется тѣми же средствами, облекая ихъ въ форму искусства, а именно: волненіе, напр., выражается быстрымъ движеніемъ, величественное настроеніе—медленнымъ, плавнымъ движеніемъ, безъ рѣзкихъ переходовъ отъ высокихъ звуковъ къ низкимъ и т. п.

Вотъ почему мелодія должна считаться музыкальной рѣчью, музыкальнымъ выраженіемъ мысли, особенно, если она неразрывно слита съ текстомъ, какъ въ нашемъ церковномъ пѣніи. Мелодія составляетъ главное содержаніе всякаго музыкальнаго произведенія, и ею одною удовлетворялись древніе христіане, у которыхъ существовало почти исключительно пѣніе унисонное, т. е. исполненіе одной и той же мелодіи всѣми участвующими въ хорѣ.

Первенствующая роль мелодіи подтверждается еще тѣмъ простымъ фактомъ, что, желая напримѣръ возобновить въ памяти слышанное многоголосное сочиненіе, мы всегда стараемся вспомнить его мелодію, располагаемую обыкновенно въ верхнемъ голосѣ (дискантѣ или тенорѣ). Наконецъ, всякій пѣвчій (теноръ, басъ или альтъ) вѣрно поетъ свою партію только тогда, когда ясно слышитъ верхнюю мелодію и исполняетъ вѣрно интервалльныя отношенія своей партіи къ этой послѣдней. Поэтому, сопровождающіе голоса, т. е.

альты, басы, тенора или басы и вторые тенора (въ мужскомъ хорѣ) часто помнятъ если не всю, то большими отрывками, партію самаго верхняго голоса, т. е. мелодію, хотя бы они и не разучивали ее; наоборотъ; верхніе голоса (дисканты или первые тенора) почти никогда не знаютъ напѣвовъ побочныхъ партій, которыя составляютъ для нихъ только придатокъ.

Мелодія, играющая первенствующую роль въ сочиненіи, является поэтому наиболѣе легко усвоиваемымъ элементомъ въ пѣніи: дѣти безъ труда запоминаютъ несложные напѣвы, особенно, если они съ текстомъ; не нужно особаго навыка для того, чтобы пѣть въ хорѣ верхнюю партію, и, наоборотъ, исполненіе сопровождающихъ голосовъ требуетъ извѣстной привычки. Поэтому пѣніе мелодическое, одноголосное или вѣрнѣе унисонное и съ точки зрѣнія исторической послѣдовательности, и со стороны дидактической должно составлять *первую ступень обученія.*

Изученіе одной мелодіи, и главнымъ образомъ по слуху, вызываетъ дѣятельность этого слуха, музыкальной памяти и чувства мѣры, заставляя вѣрно выполнять метръ и ритмъ, но до нѣкоторой степени нуждается и въ музыкальномъ воображеніи, большее развитіе котораго уже прямо необходимо при многоголосномъ пѣніи.

При пѣніи мелодіи вниманіе поющаго слѣдитъ: а) за вѣрнымъ ходомъ голоса на извѣстные интервалы и б) за ритмомъ. Поэтому, при выборѣ мелодическихъ примѣровъ постепенной трудности, нужно помнить слѣдующее: 1) самыя легкія мелодіи тѣ, въ которыхъ нѣтъ широкихъ интерваловъ (не болѣе 2 или 3), и ритмъ очень простъ; 2) слѣдующая степень трудности при такихъ же простыхъ интервалльныхъ отношеніяхъ—болѣе сложный ритмъ и 3) при болѣе сложномъ ритмѣ—болѣе широкіе интервалы. Усложнять сначала ритмъ, а не интервалы удобнѣе потому, что ритмическія трудности даются легче интервалльныхъ *).

*) Нѣкоторыя старинныя методики предлагаютъ упражнять дѣтей сначала въ одномъ *ритмѣ*, который просто выстукивается, а затѣмъ отдѣльно въ пѣніи интерваловъ безъ участія ритма. Когда достигаются извѣстныя знанія (требующія иногда значительнаго времени) въ томъ и другомъ, то ритмъ соединяется съ интервалами, и получается то, что мы называемъ мелодіей. Но врядъ ли

Гармонія — это созвучіе двухъ или нѣсколькихъ звуковъ. Два звука, звучащіе одновременно, образуютъ двухголосный интервалъ, или *двозвучіе*. Три, четыре и болѣе звука составляютъ *основные аккорды*, или *ихъ обращенія*. Обращенія заключаютъ въ себѣ звуки своего основного аккорда, но въ другомъ порядкѣ послѣдованія. Самый низкій звукъ основного аккорда называется его *основнымъ тономъ*. Въ обращеніяхъ основной тонъ находится не въ нижнемъ голосѣ, а въ одномъ изъ верхнихъ. Напр. *основной аккордъ — соль*-си-ре-фа. *Его обращенія:* 1) си-*соль*-ре-фа; 2) ре-фа-*соль*-си; 3) фа-*соль*-ре-си и т. п.

Акустика доказала, что всякій звукъ сопровождается звучаніемъ цѣлаго ряда выше его лежащихъ звуковъ, которые входятъ въ его составъ и, вслѣдствіе различныхъ условій, слышатся вмѣстѣ съ нимъ болѣе или менѣе ясно.

Эти сопровождающіе, составные звуки называются *призвуками*, или *обертонами* (т. е. тонами, лежащими выше). Простымъ ухомъ различить обертоны очень трудно, но при помощи акустическихъ аппаратовъ и даже на обыкновенномъ фортепіано этотъ законъ подтверждается до очевидности *).

можно одобрить такое химическое разложеніе мелодіи на элементы и изученіе каждаго изъ нихъ отдѣльно, принимая въ соображеніе неразрывность ритма съ интервалами. Да, наконецъ, при выборѣ упражненій, всегда можно соблюсти такую строгую постепенность, сохраняя въ нихъ участіе и ритма и интерваловъ, что они, не переставая быть настоящими мелодіями, будутъ представлять незамѣтно увеличивающуюся трудность. Для церковнаго пѣнія, въ виду предложенной программы и несимметричнаго ритма самыхъ мелодій, такой методъ не можетъ имѣть рѣшительно никакого значенія.

*) Главные призвуки это—*октава* даннаго звука, его *квинта* черезъ октаву (т. е. 12 ступень,) *большая терція* черезъ двѣ октавы (т. е. 17-я ступень). Замѣтивъ на фортепіано какой-нибудь звукъ, напр. *до*, нужно прижать одновременно клавиши (не ударяя ихъ, а только для освобожденія струнъ отъ нажимающихъ подушечекъ) слѣдующихъ звуковъ отъ этого до: 1) его октаву, т. е. также *до*, 2) за этимъ вторымъ *до* нажать *соль* и 3) за *соль* взять *ми*. Затѣмъ, держа нажатыми верхнія *до*, *соль*, *ми*, ударить отрывисто, но сильно одно нижнее *до*. По мѣрѣ того, какъ звукъ отъ ударенной клавиша будетъ утихать, мы все лепіе и лепіе будемъ слышать весь аккордъ открытыхъ струнъ, которыя придутъ въ колебаніе сами собою отъ звучанія нижняго тона. Если взять звуки не въ такомъ отношеніи, то подобнаго явленія не произойдетъ. Ясно, что звуки, соотвѣтствующіе освобожденнымъ (нажатіемъ клавишъ) струнамъ, заключаются во всякомъ нижнемъ звукѣ.

Аккордъ — это и есть именно не случайное сочетаніе какихъ-нибудь звуковъ, а одновременное звучаніе основного тона съ его главными (болѣе ясными) призвуками; при чемъ эти послѣдніе, входя въ составъ аккорда, не обязательно должны находиться выше своего основного тона, а могутъ лежать и ниже его, а также звучать не слабѣе основного тона, а въ одной съ нимъ силѣ, такъ какъ поются такими же голосами. Поэтому гармоническое сопровожденіе есть ничто иное, какъ усиленіе призвуковъ тѣхъ тоновъ, которые входятъ въ составъ мелодіи. Впрочемъ, не всѣ звуки, составляющіе мелодію, бываютъ основными тонами аккордовъ, сопровождающихъ эту мелодію: въ самой мелодіи между основными тонами заключаются и призвуки. Во всякомъ случаѣ гармонія, соотвѣтствующая данной мелодіи, находится въ ней самой, и въ сущности правильно гармонизовать — это значитъ умѣть чувствовать призвуки и основные тоны аккордовъ, которые указываетъ мелодія. Отсюда ясно, что гармонія составляетъ только *выясненіе мелодіи*, *усиленіе ея вліянія*.

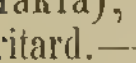
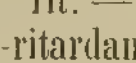
Такъ какъ призвуки, а слѣдовательно и гармонія, суть явленія природы звука, доказанныя и подтвержденныя физикой, то можно согласиться, что всякій человѣческій слухъ, воспринимая извѣстную мелодію (безъ гармоніи), инстинктивно чувствуетъ естественную, правильную гармонію, скрытую въ этой мелодіи или по крайней мѣрѣ болѣе ясные призвуки (октавы, квинты и терціи), составляющіе болѣе употребительныя гармоническія сочетанія. Это предположеніе подтверждается еще и тѣмъ простымъ примѣромъ, что всякій, даже совершенно не посвященный въ знанія музыки, всегда чувствуетъ невѣрный аккордъ, называя его фальшивымъ, а это бываетъ именно тогда, когда въ аккордѣ звучатъ тоны, не соотвѣтствующіе призвукамъ, указываемымъ въ данный моментъ мелодіею.

Исторія также подтверждаетъ, что люди обладаютъ врожденнымъ чувствомъ гармоніи, и что различныя аккордовыя сочетанія, извѣстныя въ наше время, открыты болѣе чутьемъ, чѣмъ на основаніи научныхъ данныхъ; многія изъ этихъ сочетаній подтверждены наукой значительно послѣ того, какъ вошли уже во всеобщее употребленіе.

Гармоническій элементъ вызываетъ дѣятельность музыкальнаго воображенія, или *тональнаго чувства*, какъ обыкновенно его называютъ, при помощи котораго только и возможно воспріятіе отношеній нѣсколькихъ одновременно звучащихъ ступеней. При совмѣстномъ пѣніи свобода, возможная при пѣніи унисонномъ, нарушается зависимостью исполняемой мелодіи отъ той, съ которой она звучитъ одновременно и находится въ зависимомъ отношеніи. Вѣрно исполнять эти отношенія только и возможно при развитомъ тональномъ чувствѣ. Слѣдовательно, гармоническое пѣніе составляетъ вторую ступень обученія.

По тѣ же самыя отношенія звуковъ, которыя въ гармоническомъ пѣніи являются, какъ созвучія одновременныя, участвуютъ и въ мелодіи, какъ интервалы, тоны которыхъ звучатъ послѣдовательно одинъ за другимъ. Такимъ образомъ пѣніе мелодическое, унисонное является подготовительнымъ средствомъ къ пѣнію гармоническому, хоровому, но въ то же время и само нуждается въ многоголосныхъ (отъ двухъ до трехъ голосовъ) совмѣстныхъ упражненіяхъ, развивающихъ тональное чувство, нужное, какъ выше было замѣчено, до нѣкоторой степени и для него. Дѣйствительно, чтобы спѣть ступени, составляющія извѣстный интервалъ и слѣдующія одна за другою (какъ это именно и бываетъ въ мелодіи), необходимо, при пѣніи одной ступени, вѣрно себѣ представить другую, слѣдующую за нею, а это доступно только тональному чувству. Слѣдовательно, введеніе двухъ и многоголоснаго элемента, т. е. гармоніи, необходимо и для унисоннаго пѣнія, но не какъ элемента самостоятельнаго, т. е. не хорового исполненія хотя бы самыхъ легкихъ пьесъ, а только какъ ряда извѣстныхъ упражненій.

Выразительность въ музыкѣ и пѣніи, достигаемая усиленіемъ и ослабленіемъ звука, ускореніемъ и замедленіемъ движенія, указывается сочинителемъ по его желанію. Для этого пользуются различными *итальянскими терминами* и обозначеніями. Болѣе употребительные изъ нихъ слѣдующіе: f, т. е. forte (форте—громко, сильно); ff—fortissimo (фортиссимо—сильнѣе, громче чѣмъ forte); p—piano (піано—слабо); pp- pianissimo (піаниссимо—слабѣе піано); sf—sforzato, или sforzando (сфорцандо—относится всегда къ

одному звуку, который требуется спѣть съ особымъ удареніемъ). *Переходныя степени:* dim. — diminuendo (диминуендо—ослабляя, какъ переходъ отъ f къ p или отъ p къ pp, или отъ ff къ f); cresc.—crescendo (крешендо — усиливая—значеніе обратное dim.) и др.; cresc. обозначается еще знакомъ  , а dim. —  . Accel. — accelerando (ачелерандо—ускоряя движеніе, а слѣдовательно и счетъ такта); rit. — ritenuto (ритенуто — задерживая движеніе); ritard.—ritardando (запаздывая по счету, т. е. также затягивая движеніе); legato (легато—плавно, пѣть протягивая звуки до послѣдней крайности и какъ бы вливая одинъ въ другой); legato иногда обозначается скобкою, растянутой надъ всѣмъ мѣстомъ мелодіи, которое нужно пѣть плавно.

Выраженіе, вводя изящество и внѣшнее разнообразіе въ пѣніе, требуетъ уже извѣстной свободы и умѣнья владѣть своимъ голосомъ, т. е. заставлять его подчиняться извѣстнымъ требованіямъ.

Въ церковномъ пѣніи выраженіе возможно только въ той степени, въ какой это допускаетъ возвышенность и молитвенность церковныхъ пѣснопѣній. Злоупотребленіе этимъ элементомъ, такъ часто допускаемое въ нашихъ церковныхъ хорахъ и доходящее не рѣдко до нарушенія соотвѣтствія его самому характеру богослуженія, не можетъ быть одобряемо ни въ какой мѣрѣ, а въ хорахъ съ участіемъ школы учитель долженъ совершенно его изгонять, для того, чтобы дѣти и не подозрѣвали о возможности примѣнять къ богослужебному пѣнію совершенно чуждые ему внѣшніе эффекты, болѣе приличные свѣтской музыкѣ. Самая лучшая въ церковномъ пѣніи выразительность состоитъ въ *ясномъ, выразительномъ во всѣхъ голосахъ произношеніи текста*, съ вѣрными удареніями. Величественность впечатлѣнія зависитъ не только отъ пользованія разными искусственными пріемами, а также не отъ введенія въ сочиненіе какихъ-нибудь техническихъ трудностей гармоніи и контрапункта, а отъ количества поющихъ: простая, для всякаго доступная вещь, спѣтая большимъ хоромъ, способна произвести потрясающее впечатлѣніе. Вотъ почему и можно рекомендовать нѣкоторыя болѣе важныя въ богослуженіи пѣснопѣнія

пѣть не только церковнымъ, клиросным хоромъ, но по возможности съ участіемъ всей школы.

Въ дидактическомъ отношеніи весьма полезно учить дѣтей брать звукй громко и тихо, дѣлать постепенные переходы, т. е. dim. и cresc., ускорять и замедлять движеніе (счетъ) и проч. Но допускать это слѣдуетъ не болѣе, какъ для упражненія голосовыхъ органовъ и развитія свободы пользованія голосомъ, т. е. употреблять въ различныхъ гимнахъ, но не въ образцахъ церковно-богослужебнаго пѣнія.

Разсмотрѣвъ въ отдѣльности каждый изъ элементовъ пѣнія, посмотримъ, въ какой мѣрѣ совокупность ихъ, т. е. самое пѣніе можетъ имѣть дѣйствительно нравственно-воспитательное значеніе.

Вліяніе, которое оказываетъ пѣніе на душевное состояніе какъ поющаго, такъ и слушающаго, извѣстно каждому и особыхъ доказательствъ не требуетъ. Кто не знаетъ, что пѣніе, за весьма рѣдкими, единичными исключеніями, которыя должны быть сочтены явленіями ненормальными, въ силахъ вызвать совершенно новое и часто даже прямо противоположное настроеніе тому, въ какомъ человѣкъ находился раньше? Еще царь-псалмопѣвецъ Давидъ разсѣевалъ своимъ пѣніемъ мрачное настроеніе духа, которое овладѣвало Сауломъ. Множество историческихъ фактовъ подтверждаютъ то же самое; но особенно важно то, что всѣ народы и во всѣ времена признаютъ за пѣніемъ эту его силу и потому глубоко цѣнятъ свои религіозныя пѣсни, патріотическіе и военные гимны и вообще народные напѣвы, видя всю мощь, съ какою они способны приводить къ единодушію цѣлыя массы людей. Не приводя множества различныхъ обыденныхъ примѣровъ, которые каждый наблюдаетъ ежедневно, вспомнимъ, напр., какое ликованіе вызываетъ пѣніе пасхальнаго канона, или какую сердечную, или искреннюю скорбь чувствуемъ при слушаніи панихиды, даже и въ томъ случаѣ, если въ дѣйствительности не приходится въ эту минуту переживать горя отъ утраты ближняго. Пѣніе съ силою овладѣваетъ даже маловнимательными слушателями, которые или не умѣютъ, или не хотятъ глубже сосредоточиться на немъ.

Итакъ, сила пѣнія вообще и богослужебнаго въ особен-

ности неоспорима, а отсюда уже ясно слѣдуетъ и его нравственно-воспитательное значеніе, *какъ средство, прямо дѣйствующаго на душу, вызывающаго то или другое настроеніе, словомъ — развивающаго воспріимчивость, сочувствующую способность души.*

Оставляя въ сторонѣ вопросъ, относящійся къ педагогикѣ, *о значеніи воспитанія чувства наравнѣ съ умственнымъ развитіемъ*, приведемъ нѣсколько словъ нашего извѣстнаго педагога П. Г. Рѣдкина, который раскрываетъ вліяніе пѣнія на нравственныя стороны характера и на темпераментъ. «Пѣніе, говоритъ онъ,—можно сказать — единственное средство, которое не только допускаетъ, но, для своей полноты и совершенства, даже требуетъ, чтобы въ его выполненіи принимали участіе многіе. На этомъ основывается то необходимое условіе пѣнія хоромъ, которое требуетъ, чтобы въ немъ всѣ различныя, отдѣльныя силы уравновѣшивались.... Уравновѣшиваніе же ихъ требуетъ, во-первыхъ, укрѣпленія силъ слабыхъ и, во-вторыхъ, смягченія, умѣренія силъ грубыхъ.... Хоровое пѣніе становится общимъ дѣломъ, требуетъ серьезнаго вниманія, общенія..., увлекаетъ за собою того, кто думалъ бы отстать, и удерживаетъ того, кто любитъ забѣгать впередъ». Такимъ образомъ, участіе въ совмѣстномъ пѣніи *дисциплинируетъ* дѣтей, упражняетъ ихъ въ способности владѣть собою, устраняя произволъ дѣйствій, сдерживая быстрые характеры и (что еще важнѣе) вызывая дѣятельность и подъемъ энергіи въ вялыхъ, медлительныхъ натурахъ. Весь хоръ, исполняя одну и ту же вещь, проникается одной общей цѣлью, однимъ стремленіемъ. Каждый, работая за себя, работаетъ для всѣхъ. Такимъ образомъ, среди учениковъ возникаетъ общность дѣла, дружество, которое, какъ говоритъ П. Г. Рѣдкинъ, «сливаетъ волю каждаго отдѣльнаго лица въ одну *общую волю*; спѣть вмѣстѣ, хоромъ это дѣло важное въ глазахъ цѣлаго класса, даже цѣлаго училища». Но какъ опытный педагогъ и глубокій мыслитель, П. Г. видитъ пользу такого вліянія пѣнія, развивающаго въ дѣтяхъ общеніе, и далѣе, «за предѣлами училища», когда ученики становятся «гражданами», членами общества, умѣющими поддержать духъ общенія, взаимной связи, дружбы и любви.

Но за пѣніемъ вообще, какъ за средствомъ, вызывающимъ мышечную дѣятельность голосовыхъ и соприкасающихся съ ними органовъ, нельзя не признать и *гигіническаго значенія*. Посвящаемъ нѣсколько словъ этому вопросу, предвидя, что для нѣкоторыхъ школъ онъ, за немногими исключеніями, окажется мало выполнимымъ. Въ данномъ случаѣ цѣль наша заключается въ томъ, чтобы помощію ознакомленія съ дѣломъ разсѣять существующія мнѣнія о томъ, что пѣніе не всѣмъ полезно и по голосовымъ средствамъ мало доступно, что будто бы со стороны учащаго нужны особыя заботы о правильной постановкѣ и развитіи голоса, необходимыя для того, чтобы простое, школьное пѣніе не могло причинить вреда здоровью и т. п. Дѣйствительно, соблюденіе нѣкоторыхъ условій необходимо, но, какъ увидимъ ниже, они весьма не требовательны и просты.

Гигіническое значеніе пѣнія, какъ доказываетъ опытъ, не представляетъ сомнѣній; но для того, чтобы пѣніе дѣйствительно оказывало такое вліяніе на дѣтей и было доступно всѣмъ, необходима, по возможности, правильная его постановка, т. е. нужно, чтобы учитель слѣдилъ: 1) за соблюденіемъ общихъ гигіеническихъ правилъ и 2) за правильностью самаго пѣнія, т. е. а) правильнымъ дыханіемъ, б) правильнымъ положеніемъ тѣла и органовъ голоса и в) за удобоисполнимостью для дѣтскихъ голосовъ примѣровъ и упражненій, предназначаемыхъ для пѣнія.

Къ *общимъ гигіеническимъ требованіямъ* относятся слѣдующія:

а) Воздухъ въ помѣщеніи, предназначенномъ для пѣнія, при обыкновенной комнатной температурѣ, долженъ быть чистъ. Холодный, дымный и пыльный воздухъ безусловно вреденъ.

б) Не должно позволять ученикамъ пѣть въ разгорячennомъ состояніи, т. е. послѣ бѣганья, продолжительной ходьбы и вообще всякаго утомленія и раздраженія,—словомъ, когда дыханіе учащенное. Но менѣе вредно пѣть во время процесса пищеваренія, т. е. ранѣе, чѣмъ черезъ 2—3 часа послѣ завтрака или обѣда. Поэтому удобнѣе назначать пѣніе на второмъ или третьемъ урокѣ (до завтрака). Тутъ

есть еще и то преимущество, что къ этому времени дѣти пока не слишкомъ утомлены, кромѣ того, во время пѣнія они успѣютъ освѣжиться къ послѣдующимъ урокамъ по другимъ предметамъ.

в) Одежда при пѣніи не должна стѣснять шеи и брюшной полости, какъ, наприм., туго застегнутый воротъ или затянутый кушакъ.

г) Продолжительное пѣніе, особенно для дѣтей младшаго возраста и даже вообще для начинающихъ, хотя бы и взрослыхъ, вредно. Поэтому въ началѣ предпочтительнѣе получасовые уроки, а если это невозможно, то необходимы извѣстные перерывы, употребляемые на объясненіе какихъ-нибудь правилъ и т. п., во время которыхъ голосъ имѣлъ бы отдыхъ.

д) Не слѣдуетъ позволять послѣ пѣнія выходить на холодный воздухъ, сквозной вѣтеръ, пить холодную воду и пр.; вообще нужно предупреждать все, что быстро понижаетъ температуру согрѣвшагося горла.

Замѣтимъ однако, что не слѣдуетъ слишкомъ уже выставлять на видъ ученикамъ эти требованія для того, чтобы не подымать излишне ихъ самомнѣнія, въ силу котораго въ нихъ можетъ возникнуть какъ въ школѣ, такъ и дома нѣкоторая ненужная требовательность и изнѣженность. Существующее предположеніе, что пѣніе въ періодъ возмужанія (отъ 14—15 до 16—17 лѣтъ) слѣдуетъ прекращать, по мнѣнію врачей не совсѣмъ справедливо; многіе изъ спеціалистовъ полагаютъ даже, что въ это именно время быстро развивающіеся голосовые органы особенно податливы, и упражненіе голосовыхъ мышцъ скорѣе полезно, чѣмъ вредно; нужно только слѣдить въ этотъ періодъ болѣе, чѣмъ когда либо, чтобы голосъ не насиловался и не утомлялся. Надо, впрочемъ, имѣть въ виду тѣ случаи, когда при перемѣнѣ голоса и вообще отъ разныхъ другихъ причинъ горло, вслѣдствіе прилива крови, бываетъ воспалено: тогда пѣніе слѣдуетъ прекращать до выздоровленія. Вредно также пѣть, когда переломъ голоса наступаетъ внезапно: при этомъ обыкновенно слышны рѣзкіе, неожиданные переходы отъ низкихъ хрипыхъ нотъ къ высокимъ, и вообще чувствуется нестойкость голоса.

Правильность самаго пѣнія зависитъ отъ правильнаго дыханія, постановки тѣла и органовъ голоса, а также отъ удобоисполнимости упражненій.

Дыханіе бываетъ двухъ видовъ: *брюшное* и *грудное*. Брюшное дыханіе характеризуется движеніемъ нижней части грудной клѣтки и живота и является нормальнымъ у мужчинъ и дѣтей. Туго затянутый кушакъ мѣшаетъ, а часто и совершенно не даетъ возможности пользоваться этимъ видомъ дыханія. Грудное дыханіе бываетъ двоякое: а) *боковое* или *реберное*, когда при болѣе спокойномъ состояніи брюшной полости,движется боковая область грудной клѣтки (нижнія ребра), и б) *плечевое*, при которомъ самое сильное движеніе наблюдается въ верхней части грудной клѣтки съ подъемомъ ключицъ и лопатокъ. Этотъ видъ дыханія болѣе свойственъ женщинамъ и является чаще, какъ результатъ стянутой таліи.

При пѣніи самое правильное и удобное дыханіе—брюшное, а затѣмъ—боковое. Плечевое дыханіе слѣдуетъ безусловно запрещать и исправлять. Весьма полезно упражнять дѣтей въ правильномъ дыханіи слѣдующими простѣйшими способами.

а) Въ брюшномъ—стоя съ едва замѣтно откинутою назадъ головою и сложенными на спинѣ руками такъ, чтобы каждая рука поддерживала локтевую часть другой руки. б) Въ боковомъ—стоя со свѣшенными свободно по сторонамъ руками и съ нѣсколько опущенной внизъ головой, конечно на столько, насколько это не затрудняетъ самаго дыханія. Дышать въ обоихъ случаяхъ слѣдуетъ такъ: свободно вбирать полное количество воздуха и такъ же выдыхать его, повторяя это равномѣрно, сначала не слишкомъ медленно, а послѣ, когда пріобрѣтается извѣстный навыкъ, можно постепенно замедлять дыханіе. Когда дѣти или, лучше сказать, тѣ немногіе ученики, которые отъ природы неправильно дышатъ, овладѣютъ нѣсколько этими видами дыханія, весьма полезно, при такихъ же положеніяхъ тѣла, дѣлать упражненія въ задерживаніи воздуха въ легкихъ, но также постепенно—все на большій и большій промежутокъ времени, не превышая, впрочемъ, четверти минуты (15—16 секундъ). При выдыханіи слѣдуетъ пѣть всѣмъ классомъ въ

унисонъ на гласную *а* рядъ звуковъ въ высотѣ нормальной дѣтской разговорной рѣчи (отъ *до* первой октавы вверхъ, до *до* второй, которое дастъ камертонъ С или скрипичная струна А (3-я) подъ 2-мъ пальцемъ), но такъ, чтобы сначала на каждое дыханіе приходилось по одному звуку (нотный прим. № 1), и только впослѣдствіи можно дѣлать ихъ по два и по три (пр. № 2 и 3).

Отъ правильнаго дыханія зависитъ: *полнота, чистота, сила, продолжительность и плавность звука.*

Правильному дыханію въ высшей степени содѣйствуетъ правильная постановка тѣла при пѣніи. Самое удобное положеніе — *стоячее*; стоять слѣдуетъ прямо, опираясь на обѣ ноги съ одинаковой силой; голову должно держать едва замѣтно откинутой назадъ; плечи, при свободномъ положеніи рукъ, должно подать нѣсколько назадъ, но безъ всякаго умышленнаго, неестественнаго напряженія; такое положеніе плечъ способствуетъ расширенію грудной клѣтки и даетъ большую свободу легкимъ. Если приходится пѣть сидя, то самое нормальное положеніе будетъ также прямое: склоняться назадъ, опираться спиною — неудобно, такъ какъ такое положеніе дастъ возможность только брюшному дыханію; еще хуже—нагибаться впередъ и облокачиваться руками; при такомъ положеніи можно пользоваться исключительно только вреднымъ плечевымъ дыханіемъ.

Ротъ нужно раскрыть настолько, чтобы между рядами зубовъ могъ помѣститься большой палецъ. Отверзтіе, образуемое губами, принимаетъ овальную форму; при этомъ верхній рядъ зубовъ долженъ быть непремѣнно нѣсколько открытъ. Такое положеніе рта сохраняется при пѣніи гласной *а*; въ другихъ случаяхъ оно, конечно, измѣняется.

Языкъ (и это особенно важно) слѣдуетъ держать спокойно, плашмя и даже нѣсколько выгнутымъ по направленію къ нижней челюсти; кончикъ его долженъ касаться нижнихъ зубовъ. Такое положеніе языка неизбѣжно нарушается при произношеніи текста, но при такомъ правильномъ положеніи движеніе сосредоточивается главнымъ образомъ на концѣ его.

Правильное положеніе полости рта отнимаетъ непріятные оттѣнки звука—*горловой*, *носовой* и *зубной*—и, кромѣ

того, способствуетъ болѣе свободному пѣнію безъ лишняго утомленія горловыхъ мышцъ.

Всѣ предложенныя здѣсь правила далеко не трудно выполнимы, такъ какъ въ сущности они требуютъ не болѣе, какъ естественнаго дыханія и непринужденнаго положенія тѣла и рта. Повторимъ, что, имѣя въ виду только классное, простое пѣніе, нѣтъ надобности тратить слишкомъ много времени на подобныя упражненія; свѣдѣнія эти приведены для учителя, которому не лишне знать, какъ уничтожить тотъ или другой недостатокъ въ ученикѣ.

Такъ какъ о видѣ и родѣ упражненій и систематическомъ расположеніи ихъ будетъ сказано ниже, то здѣсь достаточно только припомнить главныя гигіеническія условія: а) упражненія не должны быть утомительны своею продолжительностью, а также высокимъ или низкимъ расположеніемъ; б) при пѣніи не слѣдуетъ ученикамъ позволять кричать; умѣнье пѣть громко (но безъ всякаго оттѣнка крика) и тихо (съ одинаковой ясностью звука и текста) должно считаться лучшимъ качествомъ пѣнія *).

2. Нормальный курсъ пѣнія для церковно-приходской школы.

Разсмотрѣвъ различныя стороны вліянія пѣнія, считаемъ нужнымъ остановиться на *церковно-богослужебномъ* его видѣ, который, какъ пѣніе вообще, сохраняетъ за собою все разсмотрѣнное выше значеніе, но какъ *церковное*—имѣетъ свои особенныя преимущества, которыя выдвигаютъ его на самое видное мѣсто и даютъ почти исключительное право на водвореніе въ церковно-приходской школѣ.

«Церковное пѣніе,—сказано въ «Объяснительной запискѣ

---

*) Желающимъ болѣе подробно ознакомиться съ правильной постановкой пѣнія и анатомическимъ строеніемъ органовъ голоса можно рекомендовать слѣдующія, лучшія на русскомъ языкѣ, сочиненія по этому вопросу:

Глубоковскій, М. Гигіена голоса... Москва 1889 г.

Гутманъ О. Гимнастика голоса, основанная на физіологическихъ законахъ... Спб. 1882 г.

Гордонъ Л. Голосъ и рѣчь... Вильно 1891 г.

къ программѣ для церковно-приходскихъ школъ» ,—въ школьномъ курсѣ составляетъ необходимое дополненіе къ Закону Божію, въ частности—къ объясненію богослуженія». Это прямо ставитъ пѣніе на одну степень со всѣми прочими предметами обученія и даетъ учителю широкую возможность, опираясь на требованія Программы, повести дѣло обученія пѣнію самымъ благопріятнымъ для успѣха образомъ. Далѣе въ Объяснительной запискѣ говорится, что обязательное введеніе пѣнія въ школу «имѣетъ цѣлью подготовить учениковъ къ сознательному и дѣйственному участію въ церковно-общественной молитвѣ. Это прямо показываетъ, въ чемъ долженъ заключаться нормальный курсъ пѣнія для церковно-приходской школы, а также путь, по которому должно быть ведено преподаваніе пѣнія. И дѣйствительно, за церковно-богослужебнымъ пѣніемъ есть слѣдующія преимущества *).

Какъ средство, дающее возможность *дѣйственно* участвовать въ богослуженіи, оно поддерживаетъ болѣе тѣсное общеніе дѣтей съ церковью, укореняя въ нихъ религіозное чувство. Если при этомъ учитель обучитъ учениковъ въ классѣ именно такимъ образцамъ церковнаго пѣнія, которыхъ не только требуетъ программа, но которые они въ то же время слышатъ въ церкви, и могутъ сами спѣть во время богослуженія, то влеченіе къ участію въ этомъ богослуженіи явится въ дѣтяхъ само собою, безъ всякихъ принудительныхъ мѣръ, и войдетъ въ привычку, которая обыкновенно остается на всю жизнь. Самое пѣніе, получая при такихъ условіяхъ въ глазахъ учениковъ серьезное значеніе, вызываетъ въ нихъ желаніе обучаться ему: они и тутъ, безъ всякихъ вразумленій со стороны учителя, сами, изъ простого опыта, видятъ, что познаютъ полезное, приложимое къ дѣлу. Впослѣдствіи, по выходѣ изъ школы,

---

*) Тутъ будутъ нѣкоторыя заимствованія изъ „Объяснительной замѣтки“ къ программѣ церковнаго пѣнія, помѣщенной въ „Проэктѣ программъ для народныхъ училищъ С.-Петербургскаго округа“, изд. 1890 г., изданномъ отдѣльно и помѣщенномъ въ №№ 1, 2, 4 и 6 журнала „Русскій Начал. Учитель“ за 1890 г. Заимствованія эти не отмѣчаются, такъ какъ „Объяснительная записка“ принадлежитъ автору настоящей статьи.

знающіе церковное пѣніе вызываютъ къ себѣ уваженіе ихъ среды, какъ полезные члены, могущіе служить церкви. И это доказываетъ опытъ, потому что сельское населеніе, не испорченное городскимъ вліяніемъ, искренно предано церкви, и всякій, могущій служить ей разумно, съ знаніемъ дѣла, получаетъ въ глазахъ этого населенія полное право на уваженіе, а школа именно и должна воспитывать своихъ питомцевъ такъ, чтобы каждый изъ нихъ могъ впослѣдствіи сдѣлаться полезнымъ, уважаемымъ членомъ общества, въ которомъ онъ живетъ. Указанное программою для церковно-приходскихъ школъ церковное пѣніе просто, легко и общедоступно; дѣти, еще ранѣе поступленія въ школу, постоянно слышатъ его въ церкви, осваиваются съ нимъ, вслѣдствіе чего оно не является для нихъ чѣмъ-нибудь новымъ, чуждымъ, а это еще болѣе увеличиваетъ его общедоступность для народной школы. Все это заставляетъ признать за простымъ церковно-богослужебнымъ пѣніемъ всѣ права не только на водвореніе въ церковно-приходской школѣ, но и совершенное равенство его съ прочими учебными, обязательными для всѣхъ, предметами.

Курсъ, указанный программою, является вполнѣ цѣлесообразнымъ и общедоступнымъ. Цѣлесообразность его очевидна уже изъ того, что программа указываетъ именно такой матеріалъ, который необходимъ для богослужебнаго пѣнія: ектеніи, краткія пѣснопѣнія, слѣдующія за возгласами и чтеніями, напѣвы болѣе употребительныхъ тропарныхъ гласовъ (1, 4 и 8) и пр., съ текстомъ, который является прямо необходимымъ въ школьной жизни на общихъ молитвахъ («Отче нашъ...», Символъ вѣры, тропарь кресту), а также предъ ученіемъ и послѣ ученія («Царю Небесный», «Достойно есть...»). Затѣмъ слѣдуетъ переходъ къ полному изученію литургіи одноголосно, какъ къ богослуженію, болѣе другихъ знакомому и въ пѣвческомъ отношеніи сравнительно легкому. Съ этой стороны, слѣдовательно, программою сдѣлано все, чтобы дать возможность ученикамъ почти съ первыхъ уроковъ пѣть въ церкви, если не всю литургію, что окажется невозможнымъ даже и во весь первый годъ, то по крайней мѣрѣ мѣстами, напр., въ пѣніи *ектеній изобразительныхъ* (1-го гласа),

Единородный Сыне... Трисвятаго. Слава Тебѣ, Боже... Символа вѣры, „*Достойно есть...*“, *молитвы Господней* и др. Достигнуть этого очень не трудно, если только учитель введетъ весьма похвальный и глубоко дѣйствующій на предстоящихъ пріемъ, пѣть нѣкоторыя пѣснопѣнія какъ на литургіи, такъ и на всенощномъ бдѣніи, присоединяя къ клиросному хору всѣхъ учениковъ школы. Такое постепенное привлеченіе къ богослужебному пѣнію знакомитъ дѣтей съ послѣдованіемъ богослуженія и подготовляетъ болѣе способныхъ къ полному участію на клиросѣ. Разумѣется, начинающимъ нужно давать пѣть основной напѣвъ (мелодію), который они учатъ въ классѣ.

На сколько всегда желательна организація правильнаго, однороднаго или смѣшаннаго хора, и организація его именно самимъ учителемъ при участіи школы, что и выражено въ объяснительной запискѣ, на столько это не можетъ входить въ требованія классной программы. Поэтому нельзя удѣлять времени на хоровыя спѣвки изъ часовъ, назначенныхъ для класснаго пѣнія. Если хоръ при школѣ организованъ, то можно посовѣтовать учителю не назначать въ него первогодниковъ, какъ во избѣжаніе чрезмѣрнаго утомленія не окрѣпшаго еще достаточно голоса, такъ и потому, что участіемъ въ хорѣ въ первый годъ нарушается система преподаванія, такъ какъ спѣвки потребуютъ совсѣмъ другихъ пріемовъ обученія, что нисколько не повредитъ ученикамъ во второй годъ.

Что касается общедоступности указаннаго программою матеріала и объема курса, то это станетъ болѣе яснымъ при изложеніи метода преподаванія.

Знанія, какихъ можетъ потребовать отъ учителя выполненіе программы *).

Смѣло можно утверждать, что до сихъ поръ еще многіе преподаватели церковнаго пѣнія въ учебныхъ заведеніяхъ

*) Нужно замѣтить, что этотъ и слѣдующій отдѣлы написаны съ разсчетомъ на нѣкоторую теоретическую подготовку читателя, по крайней мѣрѣ въ объемѣ поверхностныхъ знаній, заключающихся въ одномъ изъ нижепоименованныхъ учебниковъ теоріи. Въ противномъ случаѣ отдѣлы эти, хотя и самые существенные для учителя, могутъ показаться мѣстами трудно понимаемыми.

приготовляющихъ будущихъ народныхъ учителей, не выяснили себѣ этого вопроса достаточно и часто преподаютъ имъ много лишняго, не мало упуская существеннаго, и именно потому, что учатъ ихъ теоріи, упражненіямъ и хоровому пѣнію, но не методикѣ.

Въ сущности, какъ показываетъ практика, отъ учителя начальнаго пѣнія въ объемѣ программы одноклассной церковно-приходской школы требуется не особенно много. Если учитель могъ усвоить необходимыя для себя познанія по прочимъ предметамъ, то всегда можетъ усвоить и то немногое, что необходимо для простого, безъискуственнаго церковнаго пѣнія. Чаще всего случается слышать жалобы на слухъ. Слухъ, дѣйствительно, нуженъ, но не болѣе, какъ *нормальный*; безусловно негодный слухъ—явленіе довольно рѣдкое, и, конечно, люди безъ слуха, не способные обучать пѣнію, не могутъ быть начальными учителями. Не рѣдко довольно плохой на первый взглядъ слухъ и голосъ зависятъ отъ того, что ими совершенно не занимаются, и часто рядъ непродолжительныхъ, но систематическихъ упражненій раскрываетъ способность и слуха, и голоса развиваться. Съ увѣренностью можно сказать—кто обладаетъ чистымъ голосомъ, необходимымъ для обыкновенной разговорной рѣчи, тотъ можетъ и пѣть простые церковные напѣвы. Кто привыкъ неопустительно бывать въ церкви по воскреснымъ и праздничнымъ днямъ и слушать пѣніе,—слухъ того достаточно культивированъ, чтобы поддаться въ необходимой степени развитію.

Кромѣ нормальнаго слуха и обыкновеннаго голоса, учителю начальнаго пѣнія нужны:

а) самая незначительная техника на какомъ-нибудь подходящемъ для класснаго обученія инструментѣ; б) извѣстныя, весьма необширныя впрочемъ, теоретическія свѣдѣнія и в) безусловно твердое и основательное знаніе всего пѣвческаго матеріала, т. е. пѣснопѣній и упражненій, которыя онъ будетъ проходить въ классѣ. Все это онъ долженъ усвоить по *нотамъ* такъ, чтобы во всякое время быть въ состояніи спѣть и сыграть изъ объема курса все, что потребуется.

Такъ какъ вопросъ о слухѣ и голосѣ учителя долженъ быть, конечно, рѣшенъ раньше, чѣмъ когда онъ принимается обучать пѣнію, то. не вдаваясь въ подробности, какъ опредѣлять и развивать музыкальныя способности, перейдемъ къ инструменту для класснаго употребленія.

Какой-нибудь музыкальный инструментъ въ рукахъ учителя при обученіи дѣтей пѣнію безусловно необходимъ, потому что инструментальный звукъ всегда чище и опредѣленнѣе, чѣмъ звукъ голоса; только на инструментѣ можно поддерживать вѣрный тонъ, не спуская и не повышая голоса, и наконецъ, инструментъ необходимъ учителю при саморазучиваніи пѣвческаго матеріала.

Самый удобный инструментъ, конечно, *фисгармонія*, иначе—*гармоніумъ* (характеръ звука котораго близко подходитъ къ человѣческому голосу) и *фортепьяно*. При помощи этихъ инструментовъ можно, ведя одинъ голосъ, играть въ то-же время и всѣ сопровождающіе голоса. Но фортепьяно и гармоніумы по дороговизнѣ мало доступны для школъ и если, въ единичныхъ случаяхъ гдѣ нибудь и встрѣчаются, то какъ рѣдкая случайность. Неудобство этихъ инструментовъ для живущихъ далеко отъ городовъ, заключается еще въ трудности ихъ, хотя и не частаго, настраиванья. За ними слѣдуютъ многія разновидности небольшихъ, ручныхъ инструментовъ съ мѣхами и клавишами, но и они пока еще довольно дороги и требуютъ неменьшаго труда для овладѣнія ихъ техникой, чѣмъ скрипка или альтъ, принимая конечно въ соображеніе, что учителю нужна не виртуозная игра, а возможность поддержать вѣрную интонацію разучиваемой мелодіи. При этомъ и стоимость скрипки (отъ 3-хъ руб. и дороже) болѣе подходитъ къ средствамъ школы.

Одной первой позиціи, особенно на скрипкѣ, оказывается совершенно достаточно для обученія начальному пѣнію. Басокъ G (соль) даетъ крайній нижній тонъ *альтоваго голоса*; на 4-й струнѣ (ми) въ первой позиціи получается *си*, а при вытягиваніи мизинца и *до*, т. е. предѣлъ *дискантоваго голоса* и даже на 3—4 ступени выше, чѣмъ слѣдуетъ позволять пѣть дѣтямъ. На альтѣ для класснаго пѣнія даже вовсе не нужно пользоваться струною C (до),

и первая позиція на 4-й стр. А (ля) даетъ *ми* и *фа*, т. е. почти предѣлъ высокихъ дѣтскихъ голосовъ. Для унисоннаго пѣнія скрипка и альтъ почти не замѣнимы никакимъ другимъ инструментомъ, такъ какъ ихъ пронзительные, рѣзкіе звуки слышны при огромномъ числѣ поющихъ. Къ удобствамъ, исключительно принадлежащимъ этимъ инструментамъ, нужно отнести еще и легкость ихъ перестраиванія, что не рѣдко весьма важно въ случаѣ, если выбранный для пѣнія примѣръ слишкомъ высокъ или низокъ, и его нужно, какъ говорятъ, *транспонировать*, т. е. играть въ другомъ тонѣ: достаточно для этого перестроить инструментъ выше или ниже (какъ нужно) и играть по прежнимъ нотамъ, т. е. такъ, какъ написано: пьеса сама собою будетъ звучать на желаемый интервалъ выше или ниже. Для учителя совершенно достаточно, если онъ будетъ играть свободно четыре діэзныхъ и четыре бэмольныхъ (мажорн. и минорн.) гаммы и упражняться въ чтеніи нотъ изъ обихода.

Какъ на болѣе подходящія (для учителя) скрипичныя школы, можно указать: *Рѣзвецова*: «Мелодическая элементарная школа для скрипки» и *Альбрехта Е.*: «Практическая элементарная школа для скрипки», составленная для первоначальнаго обученія воспитанниковъ военныхъ гимназій, прогимназій и учительскихъ семинарій военнаго вѣдомства.

О духовыхъ инструментахъ, какъ совершенно не подходящихъ для класснаго обученія, упоминать не будемъ. Въ послѣднее время начинаютъ дѣлаться попытки къ изобрѣтенію инструментовъ, которые по легкости игры и по цѣнамъ были бы удобны и доступны для школы.

Имѣя въ виду многихъ учителей-самоучекъ по пѣнію, которымъ раньше не пришлось пройти систематическаго курса, но которые всегда съ особеннымъ интересомъ относятся ко всему, что способствуетъ пополненію ихъ знаній, посвятимъ нѣсколько словъ разбору программы по теоріи музыки и практическихъ знаній въ объемѣ наибольшихъ требованій, которыя можно предъявлять къ учителю начальнаго пѣнія, имѣя въ виду, что онъ долженъ знать гораздо болѣе того, что будетъ требовать отъ своихъ учениковъ.

Программа приблизительно слѣдующая: *) I. *Свойство музыкальнаго звука* (высота, сила, продолжительность и окраска, или тэмбръ). II. *Музыкальная система*: цѣлый тонъ и полутонъ; дѣленіе системы на октавы. Діатонизмъ и хроматизмъ. III. *Нотописаніе* (итальянское и квадратное — церковное). IV. *Размѣръ*: тактъ; простые размѣры (двухдольные—въ $\frac{2}{2}$ и $\frac{2}{4}$ и трехдольные $\frac{3}{2}$ и $\frac{3}{4}$), сложные размѣры (достаточно знать $\mathbf{C}$ или $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$ и $\frac{6}{8}$), понятія о другихъ сложныхъ размѣрахъ ($\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$) и смѣшанныхъ ($\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$). V. *Гаммы*. VI. *Интервалы*. VII. *Начальныя свѣдѣнія объ аккордахъ*: трезвучія, ихъ обращенія и доминантаккордъ. Каденціи.

Всѣ эти свѣдѣнія заключаются въ любомъ учебникѣ элементарной теоріи музыки и усвоиваются очень не трудно. Бо̀льшаго труда и тщательности требуетъ практическая сторона знаній, безъ которой теорія не имѣетъ никакого значенія. Болѣе подходящимъ можно считать одинъ изъ слѣдующихъ учебниковъ: *Брянскій*: «Музыкальная азбука», теоретическое и практич. руководство. *Рубецъ А.*: «Музыкальная азбука» (одно изъ послѣднихъ изданій). *Казбирюкъ А.*: «Популярное изложеніе основныхъ началъ музыкальной теоріи». *Кашкинъ*: «Учебникъ элементарной теоріи музыки». *Соловьевъ Д.*: «Азбука хороваго пѣнія» (заключаетъ довольно краткія теоретическія свѣдѣнія, но за то очень много весьма полезныхъ практическихъ упражненій и хрестоматію образцовъ для пѣнія). *Галлеръ К.*: «Учебникъ хороваго пѣнія и теоріи музыки», приспособленный къ школьному обученію; весьма полезное руководство.

Практическій навыкъ (идя по порядку вышеизложенной программы) требуется въ слѣдующемъ:

1. Знаніе устройства фортепіанной клавіатуры и умѣнье быстро находить на ней заданные звуки. Это весьма полезно даже для неимѣющаго фортепіано и непграющаго на

---

*) Въ № 10 журн. „Русскій Начальн. Учитель“ за 1889 г. напечатанъ отчетъ: „О лѣтнихъ краткосрочныхъ курсахъ церковнаго пѣнія въ С.-Петербургѣ для учителей церковно-приходскихъ школъ“, составленный авторомъ настоящихъ замѣтокъ. Изъ этого отчета и заимствована съ нѣкоторыми измѣненіями программа теоретическихъ свѣдѣній, признанныхъ необходимыми для учителя

немъ, такъ какъ клавіатура, представляя собою наиболѣе наглядное расположеніе музыкальной системы, облегчаетъ изученіе гаммъ, отсчитываніе интерваллов и вообще все, что требуетъ быстраго соображенія. Кромѣ того, большинство музыкально-теоретическихъ сочиненій пишется съ разсчетомъ на знаніе фортепіанной клавіатуры. Такъ именно и составлены учебники Брянскаго и Рубца.

2. Умѣнье ясно и быстро отличать цѣлый тонъ отъ полутона. Упражняться въ этомъ нужно непремѣнно при помощи инструмента и въ такой системѣ: пѣть (подыгрывая на инструментѣ) отъ всякаго взятаго звука *вверхъ и внизъ*, рядомъ *цѣлый тонъ* и *полутонъ*, напр. до-ре, до-ре бэмоль, до-ре, до-ре бэмоль и т. д., до-си, до-си бэмоль, до-си, до-си бэмоль и т. д. (пр. № 4); пѣть по два полутона подрядъ *вверхъ и внизъ*, что дастъ *цѣлый тонъ* съ его промежуточнымъ переливнымъ звукомъ, такъ: до до-діэзъ ре, до-си-си бэмоль и т. п.; здѣсь до-ре, до-си бэмоль являются цѣлыми тонами, состоящими изъ двухъ полутоновъ (пр. № 5). Послѣ этихъ упражненій можно задавать себѣ пѣть полутоны и цѣлые тоны въ разбивку отъ различныхъ ступеней вверхъ и внизъ, провѣряя спѣтое на инструментѣ.

3. Твердое знаніе нотъ и ключей скрипичнаго (соль), басоваго (фа) и альтоваго (до). Прежде всего необходимо запомнить октаву, въ которой лежитъ ключевая нота и соотвѣтствующее ей мѣсто на фортепіанной клавіатурѣ и на линейной системѣ. Лучшія упражненія для изученія нотъ и ключей—записываніе диктуемыхъ нотъ, отыскиваніе ихъ на фортепіанной клавіатурѣ, транспонированіе (перенесеніе) изъ одного ключа въ другой, называніе нотъ по любому, имѣющемуся подъ руками, музыкальному сочиненію. При этомъ однѣ и тѣ же ноты могутъ служить для упражненія во всѣхъ ключахъ, стоитъ только представить себѣ при началѣ упражненій желаемый ключъ.

4. Размѣръ и ритмъ требуютъ особенно значительнаго практическаго навыка. Для упражненія также годны всякія, имѣющіяся подъ руками, ноты, особенно партитуры и голосовыя партіи духовныхъ сочиненій. Упражняться можно двоякимъ способомъ: а) читать ноты (не исполняя голо-

сомъ мелодіи) такъ, какъ бы ихъ приходилось пѣть, т. е. выполнить всѣ ритмическія фигуры, считая при этомъ рукою и произнося вмѣсто текста названія нотъ; такой способъ называется *сольмизаціей* (сольмизировать),—и б) считая голосомъ размѣръ текста, выстукивать рукою ритмъ. Въ упомянутыхъ учебникахъ Рубца, а особенно Брянскаго и Соловьева, очень много пригодныхъ для этой цѣли упражненій.

5. Гаммы нужно знать одинаково твердо какъ практически, такъ и теоретически, т. е. безъ малѣйшаго затрудненія умѣть писать и называть всякую мажорную и минорную гамму со всѣми ея знаками. По числу ключевыхъ знаковъ въ пьесѣ опредѣлять гамму, въ которой она написана. Твердо знать и быстро отыскивать въ каждой мажорной и минорной гаммѣ главныя ступени: I (тонику), IV (субдоминанту) и V (доминанту). При изученіи минорн. гаммъ твердо запоминать ихъ вводные тоны (VII ступ.), такъ какъ они всегда особенно характерны, легко узнаваемы для глаза и въ то же время, составляя (какъ VII ст.) сосѣднюю ступень съ тоникой (т. е. I-ю или VIII-ю ст.), облегчаютъ опредѣленіе всей гаммы. Навыкъ въ чтеніи, пѣніи и игрѣ гаммъ. Навыкъ въ чтеніи гаммъ черезъ *одну*, *двѣ* и *три* ступени,—напр., гамма *до* черезъ одну ступень—до, ми, соль, си, ре, фа и т. д., гамма *соль* черезъ двѣ ступени—соль, до, фа діэзъ, си и т. д., гамма *си* бэмоль черезъ три ступени—си бэмоль, фа, до, соль, ре, ля, ми бэмоль и т. д. Чтеніе гаммъ черезъ двѣ ступени (по квартамъ) и черезъ три (по квинтамъ) облегчитъ запомнить порядокъ послѣдованія ихъ относительно увеличенія и уменьшенія числа хроматическихъ знаковъ, такъ какъ бэмольныя гаммы идутъ по квартамъ (до, фа, си бэмоль, ми бэмоль, т. е. какъ бы чтеніе гаммы черезъ двѣ ступени, съ прибавленіемъ только слова бэмоль), а діэзныя—по квинтамъ (до, соль, ре, ля, ми и т. д., т. е. какъ бы чтеніе гаммы черезъ три ступени). Пѣніе и чтеніе гаммъ не только съ тоники, но и съ каждой побочной ступени, съ сохраненіемъ ея знаковъ. Этому упражненію помогаетъ умѣнье свободно пѣть цѣлые тоны и полутоны, а также знаніе—между которыми ступенями гаммы лежатъ эти про-

межутки. Въ учебникахъ Брянскаго и Соловьева есть весьма полезныя упражненія въ пѣніи гаммъ съ разнообразнымъ ритмомъ. Вообще гаммы, какъ главная основа мелодіи и гармоніи, играютъ самую существенную роль съ теоретической и практической стороны; пѣніе и игра гаммъ лучше всѣхъ прочихъ упражненій способствуютъ развитію голоса, пальцевъ и слуха, поэтому и необходимо твердое знакомство съ ними. О церковной гаммѣ будетъ довольно подробно сказано при обзорѣ метода преподаванія; тутъ можно только предложить учителю присовокупить къ изученію мажорн. и минорн. гаммъ упражненія въ церковномъ звукорядѣ (см. въ началѣ Учебнаго Обихода — «Азбука начальнаго ученія»).

6. Интервалы важны не менѣе гаммъ, такъ какъ въ сущности всякая мелодія состоитъ только изъ отрывковъ гаммъ и ходовъ голоса скачками, т. е. на разные интервалы. Съ теоретической стороны знаніе интерваловъ заключается въ быстромъ отсчитываніи числа ступеней, чему именно помогаетъ навыкъ въ чтеніи гаммъ чрезъ различные промежутки—по терціямъ (пропуская одну ступень), квартамъ (пропуская три ступени) и пр. Не менѣе необходимо также быстро соображать и величину интервала, т. е. отличать большой интервалъ отъ такого же малаго, уменьшеннаго и увеличеннаго. Это очень легко дается при твердомъ знаніи гаммъ, такъ какъ всѣ интервалы, лежащіе на первой ступени мажорн. гаммы, принято считать *большими* или *чистыми*; малые, увеличенные и уменьшенные разсматриваются, какъ уменьшенія или увеличенія на одинъ и на два полутона большихъ и чистыхъ интерваловъ, т. е. мал. интервалъ—на полутонъ меньше большого и больше уменьшеннаго; уменьшенный—на два полутона меньше большого и на одинъ полутонъ меньше малаго; увеличенный—на полутонъ больше большого и на два полутона больше малаго. Такимъ образомъ нужно только умѣть найти большой, или чистый интервалъ: остальные опредѣляются очень легко и быстро *). Большой или чистый

*) Большія 4, 5 и 8 называются *чистыми*. За ними слѣдуютъ 4, 5 и 8 уменьшенныя, которыя на $^1/_2$ тона меньше чистыхъ. Эти же интервалы, на полутонъ большіе, чѣмъ чистые, становятся увеличенными. Такимъ образомъ малыхъ 4, 5 и 8 не существуетъ.

интервалл, какъ было замѣчено, лежитъ на первой ступени мажорной гаммы, слѣдовательно, чтобы опредѣлить величину всякаго даннаго интервалла, нужно нижній его тонъ (основаніе) принять за тонику мажорной гаммы, и если верхній тонъ (вершина) этого интервалла находится въ данной мажорной гаммѣ, то интервалл будетъ большимъ, если же нѣтъ, то нужно прежде по этому способу найти большой интервалл и сравнить съ нимъ данный. Такъ, напримѣръ, ля-фа діэзъ (считая по гаммѣ ля мажоръ) будетъ больш. 6, а ля-фа —малая; ля бэмоль—фа діэзъ увеличенная, такъ какъ, считая по гаммѣ ля бэмоль мажоръ, больш. 6-й будетъ ля бэмоль фа; въ этомъ примѣрѣ фа повышено на полутонъ (фа діезъ), что дѣлаетъ сексту увеличенною. Ми-соль—мал. терція, такъ какъ большая будетъ ми-соль діэзъ. До діэзъ-соль—ум. квинта, такъ какъ по гаммѣ до діэзъ мажоръ чист. квинта будетъ соль діэзъ; но эту же квинту можно разсчитывать и по гаммѣ до мажоръ, откуда найдемъ, что чистая квинта будетъ до-соль; отъ повышенія основанія, т. е. отъ приближенія его къ вершинѣ на полутонъ, интервалл съуживается, слѣдовательно до діезъ-соль будетъ уже уменьшенной квинтой.

Полезно запомнить расположеніе каждаго интервалла на бумагѣ, т. е. замѣтить внѣшній видъ его.

При нечетныхъ интервалахъ (т. е. 3, 5, 7), если нижній тонъ лежитъ на линіи или въ промежуткѣ, то также на линіи или въ промежуткѣ будетъ лежать и верхній, при томъ между тонами, составляющими терцію, заключается только одинъ промежутокъ или линія (одно свободное мѣсто); *квинта* заключаетъ свободными одну линію и два промежутка, или одинъ промежутокъ и двѣ линіи, *септима*—или двѣ линіи и три промежутка, или три линіи и два промежутка (пр. № 6).

При четныхъ интервалахъ (т. е. 2, 4, 6 и 8)—наоборотъ: если нижній тонъ лежитъ на линіи, то верхній помѣстится въ промежуткѣ; если нижній въ промежуткѣ, то верхній по линіи (пр. № 7).

Ноты подъ первой и надъ пятой линіями считаются лежащими какъ бы въ промежуткѣ между этими линіями и первой добавочной (сверху или снизу).

Графическое расположеніе интерваллов весьма важно для быстраго чтенія.

Практическое умѣнье пѣть интервалы мелодически, т. е. какъ ходы голоса съ одной ступени на другую, само собою составляетъ существенную важность, такъ какъ безъ этого не мыслимо чтеніе мелодій голосомъ, и поэтому на способѣ изученія ихъ надо остановиться нѣсколько долѣе.

Въ мелодическомъ, простомъ церковномъ пѣніи встрѣчается весьма ограниченное число интерваллов: больш. и мал. *секунды* и *терціи*, чист. *кварты* и *квинты*, рѣже попадаются иногда увелич. *кварты* и уменьш. *квинты*. Но для усвоенія и этого небольшого числа интерваллов, весьма важны извѣстная система и облегчительные пріемы, которые давали бы возможность всесторонняго изученія ихъ.

Всякій интервалъ, появляясь въ мелодіи, характеризуетъ въ то-же время извѣстную гармонію. Но такъ какъ ступени, составляющія интервалъ, звучатъ въ мелодіи раздѣльно, т. е. одна послѣ другой, то онъ можетъ указывать: а) *или одинъ аккордъ*, который въ этомъ случаѣ непремѣнно заключаетъ въ себѣ такой же интервалъ, но только какъ одновременное созвучіе, или б) *два и болѣе различныхъ аккорда*. Напр. кварта *ре-соль* гармонизуется въ одномъ случаѣ аккордами соль-си-ре или его обращеніями; въ другомъ случаѣ нотѣ ре можно дать аккордъ ре-фа (фа-діэзъ)-ля или его обращенія, а подъ соль подписать аккордъ соль-си-ре или одно изъ его обращеній; еще на нотѣ ре можно построить минорное трезвучіе и такое же на нотѣ соль; наконецъ, подъ ре можетъ звучать ни ре мажорное, ни ре минорное трезвучіе, какъ было сейчасъ, а, напр., аккордъ *соль-си-ре*, тогда подъ соль можно подписать аккордъ *ми-до-соль* и т. п. Словомъ, каждый интервалъ можетъ быть гармонизованъ различно; и правила для этого заключаются въ ученіи о гармоніи. Намъ нужно было выяснить это только для того, чтобы доказать, что каждый интервалъ нужно изучать двояко: 1) какъ элементъ аккорда, въ которомъ онъ является въ видѣ одного изъ его созвучій, и 2) какъ мелодическій ходъ, указывающій на два или нѣсколько аккордовъ. Только при такомъ пріемѣ изученіе интерваллов можетъ подготовить развитіе

гармоническаго чутья, а тому, кто пожелалъ бы познакомиться впослѣдствіи съ гармоніей, оно окажетъ большую услугу. Хотя всякій интервалъ, а слѣдовательно и всякая мелодія, можетъ имѣть нѣсколько различныхъ гармонизацій, но въ сущности для гармонизаціи всякой мелодіи нужны только три главные аккорда (трезвучія той гаммы, въ которой она сочинена), а именно: аккордъ *тоники* (т. е. I ст. гаммы), *субдоминанты* (IV ст.) и *доминанты* (V ст.), которые составляютъ *основную*, *коренную* гармонію. Вся остальная масса существующихъ аккордовъ распадается на три группы: *тоническую*, *субдоминантовую* и *доминантовую*, и эти аккорды, называемые побочными, походя на представителей своихъ группъ, только замѣняютъ ихъ. Такимъ образомъ, разнообразіе гармонизаціи одной и той же мелодіи сводится, собственно говоря, къ умѣнію и ловкости замѣнять главные аккорды побочными, при чемъ характеръ основной гармоніи остается почти всегда одинъ и тотъ же. Поэтому, совершенно достаточно изучать интервалы, имѣя въ виду ихъ гармонизацію, только тремя коренными аккордами строя.

Въ силу всѣхъ этихъ соображеній, нельзя согласиться съ полезностью изученія интерваловъ по старымъ пріемамъ: 1) какъ скачка отъ одного звука къ другому, который заучивается обыкновенно автоматически, путемъ долгихъ повтореній, требуетъ очень много времени, не даетъ никакихъ облегчительныхъ пріемовъ для того, чтобы вспомнить забытый интервалъ, и не вызываетъ чувства той гармоніи, которая подъ нимъ возможна, и 2) заучивать интервалы такъ, чтобы при пѣніи каждаго изъ нихъ мысленно вспоминать всѣ заполняющія его промежуточныя ступени. Этотъ послѣдній пріемъ не есть собственно заучиваніе интерваловъ, а просто пѣніе большаго или меньшаго отрѣзка гаммы, при чемъ нѣкоторыя ступени поются, а другія воображаются, наприм., учить квинту *ре-ля* черезъ *ми-фа* (или фа діэзъ) и *соль* (или соль діэзъ)—это значитъ собственно пѣть отрывки гаммъ, въ которыхъ заключается эта квинта, т. е. ре мажоръ или миноръ, *соль* маж. или миноръ (начиная съ V ступени ре), или *ля* (съ IV ст. ре). И слухъ при этомъ не получаетъ ни малѣйшаго напоминанія на возмож-

ныя подъ интерваллomъ гармоніи; напротивъ, въ проходящихъ ступеняхъ попадаются часто такіе звуки, которые никогда въ этой гармоніи участвовать не могутъ.

Методъ, предлагаемый ниже, совершенно отбрасываетъ эти способы и пользуется только тѣми промежуточными или посредствующими звуками, которые чувствуются въ правильной гармонизаціи изучаемаго интервалла. Вслѣдствіе этого и порядокъ изученія интерваллovъ преслѣдуетъ постепенную трудность ихъ для голоса и слуха.

Самый простой и легкій интерваллъ—*секунда*, представляющая плавный ходъ голоса въ сосѣднюю верхнюю или нижнюю ступень. Упражненія №№ 4—5, служившія для изученія цѣл. *тона* и *полутона*, служатъ и для изученія б. *секунды*=цѣл. тону и *мал. секунды*=полутону.

Замѣтимъ, что всякій интерваллъ нужно пѣть одинаково свободно, какъ отъ нижняго его тона къ верхнему, такъ и обратно—отъ верхняго къ нижнему.

За секундой слѣдуетъ *б. и м. терція*—интерваллъ въ высшей степени важный: *во-первыхъ*, потому, что терціи входятъ, какъ самая существенная часть, во всѣ основные аккорды; *во-вторыхъ*, отъ величины терціи зависитъ мажорный или минорный характеръ мелодіи и гармоніи—б. 3 и б. 6 составляютъ существенное отличіе мажора, м. 3 и м. 6 придаютъ характеръ минора. Поэтому терціи требуютъ особенно тщательнаго усвоенія. Нужно хорошо вникнуть въ разницу *б. и м. терціи*, какъ можно чаще проигрывая ихъ рядомъ на инструментѣ и исполняя голосомъ (пр. № 8), но непремѣнно на различныхъ ступеняхъ (нотахъ). Посредствующимъ звукомъ, помогающимъ запоминать терцію, служитъ промежуточная ступень, которая въ б. 3-ціи отстоитъ и отъ основы интервалла, и отъ его вершины на цѣл. тонъ, а въ малой—съ одной стороны на полутонъ, а съ другой—на цѣлый тонъ (пр. № 9). Сначала, для облегченія, эту посредствующую ступень можно пѣть, а затѣмъ пропускать, стараясь ее представить себѣ мысленно. Когда слухъ ознакомится твердо съ характеромъ б. и мал. 3-ціи, то полезно пѣть упражненія изъ ряда б. и м. терцій вразбивку (пр. 10), слѣдя за тѣмъ, когда наступаетъ большая и малая терція.

Послѣ терціи удобнѣе всего перейти къ *чистой квинтѣ*, какъ къ интерваллу, характеризующему чаще всего самый употребительный аккордъ—*мажорн.* или *минорн.* трезвучіе, состоящее изъ двухъ, приставленныхъ одна къ другой, терцій, т. е. интерваллов уже извѣстныхъ, а именно:

трезвучіе
Мажорн. трезв., до-ми-соль, состоитъ изъ б. 3 и м. 3 (выше ея).
б. 3. м. 3.
чист. 5.

Минорн. трезв., до-ми бэмоль-соль „ „ м. 3 и б. 3 („ „).
м. 3. б. 3.
чист. 5.

Въ аккордахъ всѣ интерваллы считаются отъ нижняго тона; поэтому не говорятъ, что трезвучіе состоитъ изъ двухъ (слѣдующихъ одна за другою) терцій, а изъ *терціи* (до-ми) и *чист. квинты* (до-соль).

Квинта съ такой промежуточной терціей (б. или мал.) усваивается очень легко (пр. № 11). Послѣ этихъ упражненій можно пѣть рядъ квинтъ (пр. № 12).

За квинтой слѣдуетъ перейти къ *чист. октавѣ*, прибавивъ для этого къ предыдущему упражненію удвоеніе основного тона октавою выше, такъ:

трезвучія
до-ми (или ми бэмоль)-соль-до (пр. № 13).
чист. 8.

Октава очень легко усваивается и дальнѣйшихъ упражненій не требуетъ.

Напѣвъ предыдущаго и этого послѣдняго упражненій, вмѣстѣ съ предшествующими нотами, представляетъ регентскій аккордъ, употребляемый для задаванія тона; его слѣдуетъ усвоить твердо.

Отъ чист. октавы переходимъ къ *чист. квартѣ*, которая встрѣчается въ предыдущемъ упражненіи (пр. № 13), между квинтой трезвучія и октавой (соль и верхн. до).

Тутъ облегчительныя ступени лежатъ ниже самого интервалла, и ими можно пользоваться такъ:

1) Если нужно спѣть отъ даннаго тона (тутъ *соль*) кварту вверхъ, то слѣдуетъ этотъ данный тонъ представить себѣ вершиною (квинтою) трезвучія (соль-ми-до, идя внизъ), къ которому прибавить еще удвоеніе основного тона, т. е. спѣть мысленно до-ми, а голосомъ *соль-до* (пр. № 14а).

2) Если нужно спѣть кварту внизъ то данный тонъ (въ этомъ случаѣ до) слѣдуетъ принять за удвоеніе основного тона трезвучія и, пропѣвъ мысленно до-соль-ми (или ми бэмоль)-до (внизъ), повторить до-соль (внизъ) (пр. № 14б).

Такой пріемъ изученія кварты полезенъ потому, что здѣсь она, какъ ходъ съ квинты трезвучія (соль) на его октаву (до), *характеризуетъ одинъ аккордъ* и въ мелодіи (верхнемъ голосѣ сочиненія) въ такомъ видѣ является очень часто. Обыкновенно сопровождающіе голоса тянутъ или повторяютъ одинъ аккордъ, а голосъ, поющій мелодію, дѣлаетъ скачекъ на кварту (пр. № 15).

Кварту необходимо себѣ усвоить при помощи еще и другихъ посредствующихъ звуковъ, отъ которыхъ она получаетъ другой характеръ и гармонизацію, а именно:

а) Черезъ звукъ, составляющій терцію или съ верхней, или съ нижней ступенью кварты, напр.:

до - ре (или ре бэмоль)-фа—и обратно, т. е. внизъ.
б.м.2. м. или б. 3.

чистая кварта.

до - ми (или ми бэмоль)-фа и обратно, т. е. внизъ.
б.или м.3. м. или б. 2.

б) При помощи посредствующей ступени, лежащей на цѣлый тонъ ниже основанія кварты. Упражняются такъ: отъ ступени, данной для основанія кварты (напр. отъ ре), нужно представить себѣ цѣл. тонъ внизъ (до), а затѣмъ возвратиться опять въ основный тонъ кварты (ре) и прямо подняться на четвертую ступень (соль). При этомъ упражненіи нужно пріобрѣсти навыкъ ясно представлять себѣ цѣлый тонъ внизъ отъ основанія кварты (пр. № 17а),

потому что такой видъ появленія ея особенно часто встрѣчается въ басовыхъ партіяхъ и обыкновенно въ каденціяхъ, заключающихъ предложенія, періоды и цѣлыя сочиненія, но только въ тѣхъ случаяхъ, когда кварту нужно спѣть вверхъ.

Ознакомившись такимъ образомъ съ квартою, слѣдуетъ пѣть рядъ квартъ (пр. № 18).

Кромѣ вышеуказаннаго способа пѣнія *квинты* черезъ посредствующую терцію (пр. № 11), нужно еще умѣть себѣ представить квинту при *посредствующей кварть* (пр. № 17 б, в), вставляя такую ступень въ промежутокъ квинты, которая образовала бы кварту одинъ разъ съ вершиною интервалла (пр. 17 б), другой разъ—съ основаніемъ (пр. 17 в).

Знаніе кварты облегчаетъ изученіе б. и м. *сексты*, которая, подобно квинтѣ и октавѣ, является границею очень употребительныхъ аккордовъ. Секста изучается: 1) какъ сумма чистой кварты и б. или мал. терціи:

до - фа - ля = до - ля.
ч. 4. б. 3.
б. секста.

до - фа - ля бэмоль = до - ля бэмоль.
ч. 4. м. 3.
м. секста.

или 2) какъ сумма б. и мал. терціи и чистой кварты:

до - ми - ля = до - ля.
б. 3. ч. 4.
б. секста.

до - ми бэмоль - ля бэмоль = до - ля бемоль.
м. 3. ч. 4.
мал. секста. (пр. № 19).

Для усвоенія различія больш. и мал. сексты надо пѣть упражненія, въ которыхъ онѣ находились бы рядомъ и имѣли бы общее основаніе (пр. № 20), а затѣмъ уже пѣть рядъ секстъ (пр. № 21).

Этимъ заканчивается изученіе наиболѣе употребительныхъ интерваллovъ; остается еще добавить очень рѣдко

встрѣчающіяся въ церковномъ (простомъ) пѣніи *увелич. кварту* и *уменьш. квинту*.

Уменьшенная квинта удобнѣе всего запоминается изъ аккорда, заключающаго *мажорн. трезвучіе* и (выше его) *мал. терцію*, напр.:

маж. трезв. мал. 3.
соль - си - ре ~ фа (пр. № 22).
ум. 5.

Такой аккордъ, на какой бы ступени онъ ни лежалъ, называется *доминантаккордомъ*, или, вслѣдствіе интервалла *мал. септимы* между крайними его точками (соль-фа), его называютъ еще *доминантсептаккордомъ*. Такимъ образомъ аккорды *до-ми-соль-си бэмоль*, *ре-фа діэзъ-ля-до*, *ми-соль діэзъ-си-ре* и пр. будутъ все доминантаккорды. Какъ весь аккордъ, такъ и уменьш. квинта принадлежатъ къ диссонансамъ, которые всегда стремятся перейти въ консонансъ, въ данномъ случаѣ —въ *бол. или мал. терцію*. Поэтому, запомнивъ этотъ интерваллъ изъ пр. № 22 а, нужно учить его съ переходомъ въ б. и м. терціи (пр. № 22 б—д).

Увелич. кварта естественнѣе всего запоминается при посредствующей ступени, которая отстоитъ на *больш. секунду* отъ основанія кварты и на *бол. терцію* отъ ея вершины, напр.:

б. 2. б. 3.
фа - соль - си = фа - си.
ув. кварта (пр. № 23).

Какъ диссонансъ, она также стремится перейти въ консонансъ—*бол. или мал. сексту*, съ которой ее и слѣдуетъ учить (пр. № 23 б—д).

Въ мажорныхъ и минорныхъ пьесахъ *ум. квинта* чаще всего является какъ ходъ голоса вверхъ съ VII ст. гаммы на IV, или съ IV ст. (внизъ) на VII; *ув. кварта*, наоборотъ, является какъ ходъ съ IV ст. на VII (вверхъ), или съ VII на IV (внизъ). Полезно въ различныхъ мажорн. и минорн. гаммахъ находить эти ступени и пѣть интерваллы ум. 5 и ув. 4.

Общія замѣчанія для упражненія въ изученіи интерваллов и гаммъ.

1) Всѣ предложенныя для изученія гаммъ и интерваллов упражненія нужно дѣлать не только на тѣхъ нотахъ, на какихъ случайно они показаны въ нотныхъ примѣрахъ, но на всѣхъ высотахъ и съ участіемъ хроматическихъ знаковъ, т. е. примѣры эти слѣдуетъ транспонировать во всѣ строи. Поэтому лучше сначала ихъ себѣ написать.

2) упражняться нужно при помощи инструмента, провѣряя имъ свой голосъ. Удобнѣе всего поступать такъ:

а) Пѣть голосомъ ступени интервалла (написанныя въ упражн. всегда большими нотами), а посредствующіе звуки (обозначенные черными точками) играть на инструментѣ, чередуя его съ голосомъ такъ, какъ этого требуетъ упражненіе.

б) Играть на инструментѣ самый интерваллъ, исполняя голосомъ посредствующія ступени также въ порядкѣ упражненія.

3) Упражнять слухъ въ отгадываніи и опредѣленіи интервалла, когда его играютъ на инструментѣ или поютъ.

4) Упражняться въ пѣніи наизусть всѣхъ интерваллов, но безъ посредствующихъ ступеней, а сразу, тщательно провѣряя спѣтое при помощи инструмента.

Свѣдѣнія изъ гармоніи могутъ ограничиваться знаніемъ *мажорн. и минорн. трезвучій съ ихъ обращеніями* (секстаккордомъ и квартсекстаккордомъ) и *доминантаккорда*.

При твердомъ знаніи интерваллов эти аккорды не представятъ особенной трудности, такъ какъ состоятъ исключительно изъ нихъ же и встрѣчались въ упражненіяхъ, служившихъ для изученія этихъ интерваллов при помощи посредствующихъ ступеней.

Дѣйствительно:

упражненія №№ 13—15 представляютъ собою *трезвучія*, которыя послѣ перечисленныхъ упражненій поются совмѣстно, въ нѣсколько голосовъ;

упражненія № 19б—есть *первое обращеніе трезвучія* (ля-до-ми), или *секстаккордъ*;

упражненіе № 19а—*второе обращеніе* трезвучія (фа-ля-до), или *квартсекстаккордъ*;

и *упражненіе № 22а*—*доминантсептаккордъ*.

Важно не только умѣть пѣть аккордъ мелодически, ступень за ступенью (арпеджіато), но *нужно знать его характеръ при одновременномъ созвучіи его ступеней*. Этотъ навыкъ достигается, конечно, частымъ пропгрываніемъ аккордовъ на фортепіано или вообще на такомъ пнструментѣ, который даетъ возможность играть аккорды. Для учителя хороваго пѣнія самое полезное усвоить себѣ характеръ звучанія каждаго аккорда въ хорѣ, на человѣческихъ голосахъ.

Къ гармоніи нужно отнести и знаніе *каденцій*, которыя, служа для заканчиванія музыкальныхъ предложеній и такимъ образомъ отдѣляя ихъ одно отъ другого, помогаютъ болѣе правильному пониманію музыкальнаго сочиненія со стороны, если можно такъ выразиться, его *синтаксическаго построенія*.

Не задаваясь цѣлью придать настоящимъ замѣткамъ характеръ полнаго учебника методики, мы не можемъ вдаваться въ большія подробности по вопросу о свѣдѣніяхъ изъ гармоніи, тѣмъ болѣе, что въ краткихъ чертахъ, достаточныхъ для учителя начальнаго пѣнія, они заключаются въ вышеуказанныхъ руководствахъ: Азбукахъ Рубца и Брянскаго, въ Азбукѣ Д. Н. Соловьева въ сжатомъ видѣ, а въ «Музыкальной грамматикѣ» Рубца—довольно подробно. Желающимъ же обстоятельно познакомиться съ этимъ предметомъ можно рекомендовать превосходное руководство Н. А. Римскаго-Корсакова: *Практическій учебникъ гармоніи*. Свѣдѣній, помѣщенныхъ въ немъ на первыхъ 36 страницахъ, совершенно достаточно не только для учителя, управляющаго хоромъ, но и для собственныхъ попытокъ въ гармонизаціи.

Замѣтимъ, что подробное изученіе гармоніи будетъ не безуспѣшнымъ только при самомъ основательномъ, практическомъ знаніи элементарной теоріи музыки и особенно *гаммъ* и *интерваллов*ъ.

Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина

Заканчивая перечисленіе теоретическихъ и практическихъ свѣдѣній, которыхъ можетъ потребовать отъ учителя правильное преподаваніе пѣнія, при желаніи видѣть положительные результаты, слѣдовало бы еще остановиться на совершенно забытомъ предметѣ—*теоріи церковнаго пѣнія*, т. е. на *техническомъ устройствѣ распѣвовъ* (хотя бы болѣе употребительныхъ, какъ мал. столповой, кіевскій и греческій), *на построеніи каждаго гласа*, *на порядкѣ чередованія гласовыхъ строкъ* и пр. Въ настоящее время для многихъ учителей этотъ вопросъ остается совершенно неизвѣстнымъ, а между тѣмъ правильное *распѣваніе*, т. е. подкладываніе новаго текста подъ данный гласовой напѣвъ, часто является необходимымъ. Но тутъ приходится удержаться отъ подробностей, такъ какъ при преподаваніи только класснаго пѣнія это не составляетъ насущной необходимости; кромѣ того, не существуетъ ни одного учебнаго руководства по этому вопросу, и свѣдѣнія объ этомъ разбросаны въ нѣсколькихъ пособіяхъ. Много полезнаго можно найти въ «Руководствѣ къ практическому изученію древняго богослужебнаго пѣнія» Потулова. Какъ сочиненія капитальныя, скорѣе преслѣдующія научное изслѣдованіе, чѣмъ практическія цѣли, слѣдуетъ назвать: 1) «Осмогласные распѣвы трехъ послѣднихъ вѣковъ православной Церкви. I. Распѣвъ кіевскій. II. Распѣвъ болгарскій. 2) «Церковное пѣніе православной юго-западной Церкви». Оба принадлежатъ Г. Воскресенскому. Болѣе практическую задачу поставилъ себѣ г. *Левицкій*, авторъ книги: «Основное церковное пѣніе». Г. Левицкій прямо изъ обихода выписываетъ напѣвъ каждаго гласа: 1) *на Господи воззвахъ*...,т. е. стихиръ, 2) *на Богъ Господь*..., т. е. тропарей, 3) *каноновъ*, 4) и 5) *утреннихъ* и *воскресныхъ* (на литургіи) *прокимновъ*. Затѣмъ рядомъ краткихъ правилъ и примѣчаній даетъ свѣдѣнія о строчномъ устройствѣ и примѣры распѣванія; въ концѣ книги прилагаетъ четырехголосную гармонизацію—какъ онъ называетъ—*основного* матеріала. Словомъ, планъ книги составленъ довольно практично, но существенный ея недостатокъ заключается въ томъ, что основной напѣвъ, взятый изъ Обихода, помѣщается почти всегда въ средній голосъ (альтъ) и прикрытъ параллель-

нымъ движеніемъ дисканта въ терцію; такой пріемъ, если онъ предлагается не какъ простое упражненіе для изученія терцій, ни въ какой мѣрѣ не можетъ считаться возможнымъ для всѣхъ случаевъ, во-первыхъ, потому, что заглушаетъ основную мелодію, выдвигая на первый планъ случайную партію, а, во-вторыхъ, прибавленіе верхней терціи не всегда даетъ возможность сохранить ту естественную гармонію, которую требуетъ мелодія. Словомъ, такой пріемъ не можетъ быть одобряемъ въ тѣхъ случаяхъ гармонизаціи, когда она выходитъ за предѣлы классныхъ упражненій и предназначается для полнаго хора и при участіи четырехголоснаго сложенія, которое при извѣстной опытности гармонизатора допускаетъ простую, легко исполнимую, вѣрную гармонію и безъ этого диллетантскаго пріема. Второй недостатокъ, не менѣе крупный, представляетъ сама гармонизація, переполненная неправильными *сочетаніями аккордовъ*, что, впрочемъ, допускается авторомъ будто бы ради 1) *сохраненія мелодій*; 2) *для усиленія пальцовъ* (?); 3) *дабы не затруднять бассовъ и теноровъ*. Но всѣ эти благія намѣренія нисколько не оправдываютъ антимузыкальныхъ пріемовъ (какъ напр., безпрестанныя разрѣшенія диссонанса септимы вверхъ), положительно не переносимыхъ для слуха и не развивающихъ, а скорѣе убивающихъ музыкальность поющихъ. Въ виду всѣхъ этихъ обстоятельствъ, практично задуманное, но весьма небезукоризненно выполненное руководство Левицкаго можно рекомендовать только потому, что оно единственное, и, во всякомъ случаѣ, совершенно нужно исключить приложенныя къ нему гармонизаціи.

4. Методъ преподаванія въ церковно-приходской школѣ.

(*Курсъ 1-го года*).

Въ начальной школѣ нельзя задаваться стремленіями обучить дѣтей пѣнію съ теоретической и практической стороны настолько, чтобы требовать отъ нихъ сложныхъ голосовыхъ упражненій, изящнаго развитія голоса и свобод-

наго чтенія легкихъ нотъ. Достаточно, если не каждый отдѣльный ученикъ, а весь классъ будетъ представлять собою хоръ, болѣе или менѣе твердо знающій указанныя программою пѣснопѣнія. Въ объяснительной запискѣ къ программѣ по пѣнію для церковно-приходскихъ школъ прямо сказано: *безъ сомнѣнія, не всѣ ученики вполнѣ надлежаще изучатъ предлагаемый курсъ пѣнія*—всегда будутъ болѣе слабые, но они, участвуя въ общемъ хорѣ, найдутъ опоръ въ своихъ болѣе способныхъ товарищахъ, а путемъ частыхъ, совмѣстныхъ упражненій выработаютъ въ себѣ навыкъ болѣе стойко слѣдовать за этими послѣдними. Такимъ образомъ каждый отдѣльный ученикъ, по мѣрѣ своихъ дарованій и знаній, всегда явится болѣе или менѣе полезнымъ членомъ или на клиросѣ, какъ способный пѣть все необходимое для богослуженія, или для усиленія хора при совмѣстномъ пѣніи молитвъ какъ въ школѣ, такъ и въ церкви, или, наконецъ, какъ прихожанинъ, для котораго все пѣніе при богослуженіи уже знакомо.

Въ объяснительной запискѣ рекомендуется преобладаніе обученія дѣтей пѣнію по слуху, съ объясненіемъ нотъ и прочихъ теоретическихъ правилъ не болѣе, какъ настолько, насколько этого потребуютъ изучаемыя пѣснопѣнія. Съ внѣшней стороны церковное пѣніе должно быть обставлено такъ же серьезно, какъ и всѣ прочіе предметы, т. е. а) пѣнію обучаются всѣ безъ исключенія; б) уроки предваряются и заканчиваются общею классною молитвою; в) взысканія и поощренія, которыя вообще практикуются въ школьной жизни, должны точно также касаться и пѣнія. Словомъ, необходимо уничтожить все, что могло бы придать пѣнію хотя бы насколько-нибудь характеръ исключительности.

Первымъ дѣломъ при началѣ курса будетъ ознакомленіе учителя съ голосомъ и слухомъ учениковъ — не для того, конечно, чтобы найти способныхъ и неспособныхъ обучаться пѣнію, а для того, чтобы *отдѣлить низкіе голоса отъ высокихъ*, (такъ какъ по временамъ приходится дѣлать упражненія съ тѣми и другими отдѣльно) и чтобы *опредѣлить общую музыкальность класса*, отъ которой будетъ зависѣть продолжительность и видъ *при-*

готовительныхъ голосовыхъ упражненій, упоминаемыхъ въ программѣ.

Испытаніе слуха и голоса дѣлается такъ: сначала заставляютъ ученика спѣть то, что онъ знаетъ на-память: какое-нибудь церковное пѣснопѣніе или просто пѣсню; при извѣстной опытности учитель сейчасъ оцѣнитъ степень природной музыкальности и качество голоса. Затѣмъ нужно взять на инструментѣ какой-нибудь звукъ, удобнѣе *до первой октавы*, т. е. то, которое могутъ спѣть всѣ четыре вида человѣческаго голоса: бассы (на своихъ высокихъ нотахъ), тенора и альты (на среднихъ) и дисканты (на нижнихъ). Это же *до* получается на скрипичномъ баскѣ подъ 3-мъ пальцемъ. Когда ученикъ достаточно вслушается въ этотъ звукъ, то заставить его, также подъ инструментъ, пѣть слѣдующія ступени: *ре*, *ми*, *фа* и т. д. Если голосъ свободно доходитъ до слѣдующаго *до* второй октавы и выше, то его слѣдуетъ считать высокимъ, предварительно испытавъ нижнія ноты, которыя у альтовъ доходятъ до нижняго *соль* (на баскѣ); дисканты иногда тоже берутъ нижнія ноты—*си* и *ля*, но эти звуки у нихъ выходятъ слабо и съ оттѣнкомъ шипѣнія. Замѣтимъ, что весьма часто дѣти не могутъ взять вѣрно звука съ инструмента, но это происходитъ почти всегда отъ непривычки къ инструментальному характеру звука, и съ голоса они берутъ тотъ же звукъ легче и вѣрнѣе. Невѣрность повторенія заданнаго или играемаго звука можетъ быть также и отъ неумѣнія владѣть голосомъ, но это встрѣчается рѣже и зависитъ большею частію отъ какихъ-нибудь пороковъ или болѣзненнаго состоянія голосовыхъ органовъ. Если голосъ не можетъ сразу примѣниться къ высотѣ звука и взять его, то при низкихъ звукахъ *удобнѣе играть ихъ октавой ниже желаемой высоты*, а при высокихъ — *октавой выше*; это помогаетъ неопытному слуху почувствовать болѣе отчетливо — нужно ли голосъ повысить или понизить. При такомъ испытаніи, опредѣляющемъ высоту голоса, уже можно составить себѣ нѣкоторое понятіе и о слухѣ, хотя предрѣшать что-либо по этому вопросу только изъ перваго опыта весьма рискованно, потому что, какъ мы сейчасъ видѣли, невѣрное пѣніе не всегда зависитъ отъ невѣрнаго

слуха. Гораздо болѣе опредѣленное понятіе учитель себѣ составитъ, если время отъ времени будетъ провѣрять слухъ болѣе слабыхъ и сомнительныхъ учениковъ, по мѣрѣ того, какъ они пріобрѣтутъ навыкъ и къ инструменту, и въ управленіи горломъ. О качествахъ голоса нечего говорить, такъ какъ, во-первыхъ, они для школьнаго пѣнія не имѣютъ особеннаго значенія, а, во-вторыхъ, слышны сразу. Что же касается до слуха, то его можно раздѣлить на три градаціи: 1) *хорошій*, 2) *достаточный* и 3) *плохой*. *Хорошій слухъ* — если ученикъ поетъ совершенно вѣрно въ унисонъ съ другимъ голосомъ или инструментомъ отдѣльные звуки и короткіе мелодическіе отрывки. Если при этомъ онъ можетъ повторить какія-нибудь простыя мелодическія послѣдованія изъ двухъ трехъ нотъ, преимущественно составляющихъ простые аккорды (напр. до-ми-соль; до-ми бэмоль-соль; до-фа-ля; до-фа-ля бэмоль; до-ми-ля и т.п.), то при такихъ данныхъ почти безошибочно можно заключить, что, кромѣ хорошаго слуха, есть еще и задатки музыкальной памяти. *Достаточный слухъ* — если ученикъ болѣе или менѣе вѣрно повторяетъ за инструментомъ или голосомъ мажорную гамму или вообще какой-нибудь діатоническій звукорядъ, но затрудняется брать отдѣльные звуки на разныхъ высотахъ и вразбивку. *Плохой, но не безнадежный слухъ*—если ученикъ невѣрно исполняетъ играемую ему гамму. При этомъ голосъ обыкновенно фальшивитъ между III и IV ст. мажорной гаммы, а еще чаще между VI и VII. Раздѣливъ, такимъ образомъ, классъ на высокіе и низкіе голоса и замѣтивъ болѣе одаренныхъ учениковъ, необходимо ихъ размѣщать на урокахъ такъ, чтобы альты составляли одну группу, а дисканты—другую; въ каждой группѣ слѣдуетъ около болѣе способныхъ и хорошихъ голосовъ размѣщать менѣе одаренныхъ, для того, чтобы у слабыхъ былъ, такъ сказать, свой вожакъ: „*вліяніе дѣтей другъ на друга въ этомъ дѣлѣ* (пѣніи) *часто гораздо важнѣе вліянія учителя*“, сказано въ объяснительной запискѣ, — и это совершенно справедливое замѣчаніе почерпнуто, вѣроятно, составителемъ записки прямо изъ опыта преподаванія. Можно рекомендовать учителю при такомъ испытаніи учениковъ пользоваться постановкой

балловъ, а затѣмъ время отъ времени провѣрять успѣхи болѣе слабыхъ: такимъ образомъ къ половинѣ курса учитель можетъ уже себѣ составить точное и вѣрное понятіе о даровитости и способности каждаго. Сдѣлавъ оцѣнку класса, учитель легче опредѣлитъ и самый видъ предварительныхъ упражненій, которыя могутъ вызвать нѣкоторыя заботы, такъ какъ, съ одной стороны, время ихъ продолжительности поставлено въ нѣкоторую зависимость отъ уроковъ русскаго и славянскаго языковъ, и въ объяснительной запискѣ предлагается: „*начинать обученіе нотамъ уже тогда, когда дѣти достаточно усвоили алфавиты русскій и славянскій и ознакомились съ письменными буквами, дабы изученіемъ нотъ не усложнять затрудненій въ усвоеніи разныхъ начертаній буквъ и самыхъ нотъ*“. Съ другой стороны, обученіе нотамъ никакъ нельзя отдѣлить отъ изученія пѣснопѣній, тѣмъ болѣе, что сама программа составлена настолько систематически просто и послѣдовательно (начиная съ пѣснопѣній на одной ступени и переходя къ примѣрамъ, заключающимъ все большее и большее число различныхъ звуковъ), что прямо указываетъ на легчайшій и самый раціональный способъ ознакомленія дѣтей съ нотами *параллельно и неразрывно съ изученіемъ самыхъ пѣснопѣній*. При такомъ способѣ ноты заучиваются незамѣтно, такъ какъ прибавляются по одной и черезъ значительные промежутки времени, пока выучиваются всѣ пѣснопѣнія одного типа. Кромѣ того, ученики узнаютъ изъ ученія о нотописаніи не болѣе того, чего требуетъ знаніе выучиваемыхъ пѣснопѣній, такъ что учитель гарантированъ отъ сообщенія лишнихъ свѣдѣній. Наконецъ, глазъ, не имѣя дѣла со всѣми пятью линіями сразу и цѣлымъ рядомъ нотъ, привыкаетъ къ линейной системѣ мало-помалу, сначала сосредоточиваясь на третьей (средней) ключевой линіи (обученіе начинается съ цефаутнаго ключа, лежащаго на третьей линіи), которая, по своему расположенію въ серединѣ линейной системы, облегчаетъ нахожденіе всѣхъ прочихъ линій и промежутковъ*).

*) Со времени изобрѣтенія линейной системы (IX и X вѣка) число линій колебалось: употребляли и больше, и меньше пяти, наконецъ остановились, какъ существуетъ предположеніе, именно на этомъ, нечетномъ числѣ въ виду того, что легче найти середину системы и ориэнтироваться при чтеніи нотъ.

Личный опытъ доказываетъ намъ рѣшительно, что при начальномъ пѣніи вводить ученіе о нотахъ случайно какъ нибудь среди курса и не соединять изученіе ихъ неразрывною связью съ самымъ звукомъ, крайне неудобно. Дѣти заучиваютъ ноты автоматически и въ концѣ-концовъ, не имѣя достаточной практики въ чтеніи, что собственно для нихъ и не можетъ быть обязательно, все-таки не знаютъ нотъ, а главное—съ трудомъ усвоиваютъ себѣ принципъ нотописанія—*указывать ритмъ и направленіе* (движеніе) *мелодіи вверхъ или внизъ.*

Въ силу этихъ соображеній, учителю и придется, сообразуясь съ общею способностью класса, подумать надъ приготовительными упражненіями (безъ обученія нотамъ), которыя должны наполнить время отъ начала курса до изученія перваго пѣснопѣнія. Но такое выключеніе приготовительныхъ упражненій изъ общаго курса можетъ не повредить дѣлу только тогда, *если учитель не придастъ имъ слишкомъ сухого характера и если не затянетъ ихъ на долго*, чѣмъ легко можно охладить въ дѣтяхъ интересъ къ пѣнію, и тогда уже вновь вызвать желаніе и любовь къ занятіямъ будетъ гораздо труднѣе. Приготовительныя упражненія могутъ составлять слѣдующее:

1) *Развитіе правильнаго дыханія.*

2) *Развитіе слуха и голоса*, заключающееся въ пѣніи какъ отдѣльныхъ звуковъ, такъ и ряда ступеней въ объемѣ, удобномъ для дѣтскаго голоса (альты—отъ *ля* до *ля* и рѣже отъ *соль* до *соль* и дискантъ отъ *до* до *до*). Эти упражненія лучше ограничить пѣніемъ четырехъ ступеней въ *порядкѣ лидійскаго тетрахорда* (т. е. цѣл. тонъ, ц. тонъ и полутонъ)который входитъ въ составъ церковнаго звукоряда (пр. № 24). Упражненія эти слѣдуетъ пѣть сначала подъ инструментъ, а затѣмъ на-память. Когда обѣ группы достаточно усвоятъ напѣвъ тетрахорда, то можно заставить ихъ пѣть одну за другою (пр. № 25) и въ обоихъ случаяхъ на букву *а*.

3) *Упражненіе въ равномѣрномъ счетѣ*, для чего служатъ тѣ же примѣры (пр. №№ 24 и 25), но исполняемые подъ равномѣрные удары рукою внизъ. Сначала слѣдуетъ пѣть каждый звукъ на одинъ ударъ не очень медленно,

затѣмъ на два, на три и, наконецъ, на 4 такихъ же удара, при чемъ, конечно, звуки будутъ болѣе и болѣе продолжительны. Послѣ этого можно пѣть по 2 звука на одинъ ударъ (какъ восьмушки). Весьма часто равномѣрныя движенія не даются сразу и облегчаются ударами ноги вмѣстѣ съ рукою, но это допустимо только сначала, пока рука недостаточно еще привыкнетъ; вообще же привычку выстукивать при пѣніи ногою должно уничтожать. Учитель особенно внимательно долженъ слѣдить за тѣмъ, чтобы всѣ ученики подымали и опускали руки одновременно. Эти упражненія можно разнообразить еще такъ: раздѣлить весь классъ на нѣсколько группъ, заставивъ считать всѣхъ; затѣмъ—первая группа поетъ первую ноту, вторая вступаетъ послѣ нея на второй нотѣ и т. д.—снова первая; послѣ этого группы мѣняются, и на каждую изъ нихъ приходится по новой ступени того же тетрахорда (пр. № 26). Сообразуясь съ временемъ, учитель, конечно, будетъ уменьшать или увеличивать число упражненій, оставаясь при указанномъ ихъ видѣ и способѣ исполненія. Другія подробности о веденіи приготовительныхъ упражненій заключаются въ объяснительной запискѣ.

Весь церковно-пѣвческій матеріалъ, необходимый для перваго года преподаванія, съ избыткомъ заключается въ трехъ книгахъ: 1) *Учебномъ Обиходѣ*, изд. Св. Синода, 1877 года. Цѣна 50 коп.; 2) *Краткомъ руководствѣ къ изученію церковнаго пѣнія по квадратной нотѣ*, изд. 5-е. Цѣна 25 к., и 3) *Литургіи* св. Іоанна Златоустаго... (для одного голоса), С. Миропольскаго. Цѣна 25 коп.

Изученіе пѣснопѣній въ общихъ чертахъ ведется такъ:

I. *Пѣснопѣнія на одной ступени.* — Учитель поетъ: *Аминь* (пр. № 27); заставляетъ ученика пропѣть его поддерживая при этомъ вѣрную интонацію на инструментѣ. Затѣмъ ученики сами поютъ, считая рукою. Далѣе учитель объясняетъ, что «аминь» состоитъ изъ повторенія одного и того же звука, но на первомъ слогѣ звукъ поется на одинъ ударъ руки, на второмъ—на два, т. е. протягивается голосомъ вдвое дольше, чѣмъ на первомъ слогѣ. Когда дѣти твердо усвоятъ напѣвъ, будутъ пѣть его всѣ вмѣстѣ вѣрно, по счету, безъ инструмента, а только по заданному учи-

телемъ тону, то учитель объясняетъ, какъ можно записать этотъ напѣвъ на доскѣ *). Тутъ въ нѣсколькихъ словахъ нужно выяснить принципъ нотно-линейнаго письма, объяснивъ, что на нижнихъ линіяхъ размѣщаются болѣе низкіе звуки, на верхнихъ—высокіе, указать на то, что каждый звукъ въ пѣніи имѣетъ свое названіе, мѣсто на линейной системѣ и обозначается извѣстнымъ знакомъ, который называется *нотою*; нота обозначая звукъ, показываетъ и продолжительность его (начертаніе четверти и полуноты). Звукъ напѣва «аминь» называется *до* и обозначается нотою на средней линіи. Здѣсь придется объяснить значеніе, употребленіе и начертаніе цефаутнаго ключа.

Примѣчаніе. Въ церковно-приходскихъ школахъ рекомендуется Программою знакомить дѣтей съ квадратными нотами въ цефаутномъ ключѣ, тождественномъ съ альтовымъ. Но вообще, гдѣ нѣтъ такого требованія Программы, удобнѣе обучать по круглымъ нотамъ, во-первыхъ, потому, что всѣ нотныя изданія, кромѣ синодальныхъ, печатаются круглыми нотами, а знающему ихъ не составитъ ни малѣйшаго труда познакомиться съ квадратными нотами, отличающимися только однимъ начертаніемъ; во-вторыхъ, писать круглыми нотами и учителю, и ученикамъ гораздо легче и удобнѣе **).

Заговоривъ объ обученіи нотамъ, нужно было бы вспомнить и о цифирномъ методѣ, который имѣетъ много сто-

*) Весьма удобную, прочную и дешевую нотную доску можно очень легко сдѣлать изъ черной (шероховатой) американской клеенки. Она очень тонка, плотна и неломка, а поверхность ея матовая. Аршинъ такой клеенки (шириною полтора аршина) стоитъ недорого. На ней масляной краской проводятся съ обѣихъ сторонъ нотныя линіи; къ верхнему и нижнему концу прибиваются планки, какъ у географическихъ картъ, съ колечками, для того, чтобы такую доску можно было вѣшать на стѣнѣ или на обыкновенной классной доскѣ. Мѣлъ ложится и стирается очень хорошо. При семи урокахъ въ недѣлю я пользуюсь такой доской уже три года, и она еще въ совершенной исправности. Удобство такой доски заключается также и въ томъ, что она скатывается, и написанные примѣры удобно сохраняются для слѣдующаго урока.

**) Писать квадратныя ноты очень удобно долотообразно очиненнымъ мѣломъ или карандашемъ, а также перомъ съ обломанными концами, которые легко подровнять на оселкѣ. Въ большихъ бумажныхъ магазинахъ, и особенно у Фену и К° въ С.-Петербургѣ, продаются перья различныхъ номеровъ для такъ называемаго *круглаго шрифта* (Rundschrift); они весьма удобны для квадратнаго нотописанія.

ронниковъ; но мы оставимъ этотъ вопросъ въ сторонѣ, такъ какъ цифры не рекомендуются Программою, а разборъ *слабыхъ сторонъ* этого метода и его *немногихъ преимуществъ* отвлечетъ насъ отъ главнаго вопроса.

Когда дѣти поймутъ значеніе нотъ, то учитель пишетъ на доскѣ: «Аминь», заставляя учениковъ списать этотъ примѣръ въ тетради. Сначала письмо нотъ будетъ даваться съ большимъ трудомъ, но все-таки навыкъ пріобрѣтается довольно скоро. Впрочемъ, для учениковъ начальной школы писаніе нотъ нужно только для того, чтобы можно было пользоваться диктовкою, оказывающею благодѣтельное вліяніе при изученіи пѣнія—и особенно начальнаго, при которомъ эта диктовка не можетъ заключать въ себѣ никакихъ трудностей; такимъ образомъ, преслѣдовать каллиграфичность письма нотъ, нѣтъ ни малѣйшей надобности.

Послѣ «аминь» выбирается такой примѣръ, въ которомъ былъ бы рядъ четвертей, заключающійся полунотою, напр. «Господи помилуй...» (пр. № 28). Изучается этотъ напѣвъ сначала также по слуху, затѣмъ разбирается (выясняется разница между новымъ примѣромъ и выученнымъ раньше), и, наконецъ, когда выученный по слуху примѣръ разъясненъ во всѣхъ подробностяхъ, учитель записываетъ его на доскѣ.

Такимъ же точно образомъ ведется изученіе и всѣхъ прочихъ образцовъ, какъ съ одной, такъ и съ большимъ числомъ ступеней, т. е. *сначала по слуху, затѣмъ аналитически, сравнительно со сходными послѣдованіями, изученными ранѣе, и, наконецъ, если примѣры не длинны, то письменно и подъ диктовку.* Образцы и примѣры можно найти въ Литургіи, изд. С. Мирополькаго.

Диктовку можно начать, когда пройдено три-четыре примѣра; диктовать нужно какъ выученное, такъ и что-нибудь новое, не входящее въ программу, но совершенно сходное съ пройденнымъ.

Выбранный для диктовки примѣръ, если онъ не выученъ раньше, разбирается и объясняется во всѣхъ подробностяхъ; затѣмъ учитель, считая рукою, не играетъ его, а поетъ, и *непремѣнно съ текстомъ*, который помогаетъ запоминать напѣвы; послѣ этого сами ученики повторяютъ

его и, наконецъ, записываютъ. Говоря о диктовкѣ, мы имѣемъ въ виду только самыя короткія и простыя фразы. Диктовка въ высшей степени развиваетъ навыкъ въ ясномъ, отчетливомъ усвоеніи ритмической стороны и отношеній высоты звуковъ. Но такъ какъ ритмъ и мелодическіе ходы въ указанныхъ Программою примѣрахъ очень просты, то диктовка, при соблюденіи извѣстной постепенности, не можетъ представить особенныхъ трудностей. Во всякомъ случаѣ диктовкою нужно пользоваться умѣренно, чтобы не затягивать изученіе новыхъ примѣровъ.

Если классъ, пройдя всѣ пѣснопѣнія на одной ступени, еще не пріобрѣтаетъ достаточно навыка въ равномѣрномъ счетѣ рукою и не будетъ достаточно свободно согласовать этотъ счетъ съ пѣніемъ, то учителю придется самому составить нѣсколько упражненій совершенно подобныхъ, но не буквально сходныхъ съ пройденными, какъ въ пр. № 29. Такія упражненія поются на названіе ноты *до*.

При разучиваніи пѣснопѣній одного текста, но различнаго ритма, какъ, напр., «Господи, помилуй» (пр. №№ 28 и 30), сравнительный способъ изученія особенно полезенъ и удобенъ.

II. *Пѣснопѣнія на двухъ ступеняхъ.*—Этотъ видъ пѣснопѣній изучается по тому же методу, какъ и предыдущія, т. е. сначала по слуху, а затѣмъ аналитически, сравнительно и письменно. Образцы см. въ Литургіи, составленной Мирополькимъ (напр. двойное Господи помилуй стр. 21; Единородный стр. 20. Достойно и праведно есть: стр. 41 и пр.).

Пѣснопѣнія на двухъ ступеняхъ впервые вызываютъ дѣятельность тональнаго чувства, такъ какъ въ нихъ нужно усвоить отношеніе *больш. секунды*. Такую секунду нужно выучить твердо, какъ *снизу вверхъ* (до-ре), такъ и *сверху внизъ* (ре-до). Для этого, кромѣ однихъ пѣснопѣній, понадобятся еще и упражненія, сначала вродѣ пр. № 31, а послѣ съ болѣе разнообразнымъ ритмомъ (пр. № 32). При изученіи двухъ ступеней нужно дѣйствовать на музыкальную память, заставляя отыскать *ре* по заданному *до* и обратно,— такъ, учитель поетъ или играетъ одну изъ этихъ ступеней, а ученики голосомъ отыскиваютъ другую. Тутъ можетъ по-

надобиться ознакомленіе съ цѣлою нотою и ея пѣніемъ на четыре удара *).

III. *Пѣснопѣнія на трехъ ступеняхъ.*—На этомъ видѣ пѣснопѣній учителю придется остановиться значительно дольше, чѣмъ на предыдущихъ, такъ какъ на основаніи краткихъ примѣровъ изъ литургіи, заключающихъ послѣдованіе трехъ ступеней, вродѣ пр. № 33 и напѣва тропаря 4 гл. (обычный распѣвъ) на текстъ «Богородице, Дѣво, радуйся...» нужно достигнуть, чтобы дѣти усвоили себѣ отношеніе III-й ст. ко всѣмъ прочимъ, а главное—*интервалъ больш. терціи*, который и является (какъ скачекъ съ I-й на III-ю) въ напѣвѣ тропаря. Замѣтимъ, что этотъ весьма существенный интервалъ очень часто невѣрно поется начинающими: они повышаютъ обыкновенно III-ю ступень.

Усвоивъ твердо послѣдованіе трехъ ступеней вверхъ и внизъ и выучивъ тропарь, можно пропѣть нѣсколько упражненій со скачкомъ б. 3-іи (до-ми, до-ми, до-ми... и т. д.), а также и такихъ, въ которыхъ всѣ три ступени являлись бы въ разбивку. Весьма полезно, раздѣливъ классъ на группы (не обращая вниманія на высокіе или низкіе голоса), заставлять пѣть эти группы одна за другою различныя ступени большой терціи (пр. № 34) **).

Послѣ такихъ упражненій, впервые является возможность ознакомить слухъ дѣтей съ большой терціей въ двухголосномъ исполненіи.

---

*) Указанныя Программою „Отче нашъ...“ и Символъ вѣры, какъ пѣснопѣнія, заключающія двѣ ступени, нужно на время отложить, такъ какъ въ ихъ основномъ напѣвѣ отношеніе ступеней равно *полутону* (до-си или фа-ми), т. е. *мал. секундѣ*. Сливать же изученіе цѣлаго тона съ полутономъ здѣсь будетъ нѣсколько рано; гораздо лучше познакомить учениковъ съ нимъ тогда, когда будутъ пройдены четыре ступени, т. е. весь тетрахордъ, въ которомъ именно впервые и является полутонъ между III и IV ступенями.

**) До сихъ поръ четверти считаются на одинъ ударъ, половины—на два и цѣлыя—на четыре, но по мѣрѣ увеличенія числа разученныхъ образцовъ и пріобрѣтенія дѣтьми навыка въ счетѣ рукою, ихъ можно упражнять еще въ пѣніи, считая полуноту на одинъ ударъ, цѣлую—на два, а четверти—по двѣ на одинъ ударъ, т. е. какъ восьмушки; допускаютъ такой счетъ не всѣ пѣснопѣвія. Овладѣвъ такимъ пріемомъ счета, ученики легко уже могутъ перейти впослѣдствіи къ восьмушкамъ

Еще разъ напомнимъ, что введеніе многоголоснаго элемента, не какъ самостоятельнаго пѣнія, а какъ средства, развивающаго слухъ вообще и тональное чувство въ особенности, необходимо.

Терція въ два голоса изучается такъ: обѣ группы берутъ *до* и подымаются обѣ на *ре*, затѣмъ первая идетъ на *ми*, а вторая возвращается на *до* (пр. № 35): тутъ и получается двоезвучіе больш. терціи. Когда дѣти вѣрно поютъ терцію такимъ образомъ, то нужно упражнять каждую группу отдѣльно, брать *до*, когда другая спѣла *ми*, и обратно—отыскивать *ми* по *до*, и уже послѣ такихъ упражненій можно выводить обѣ группы одновременно, задавъ предварительно каждой изъ нихъ ея тонъ.

Въ два голоса можно спѣть всѣ примѣры, заключающіе одну ступень (какъ въ пр. №№ 27, 28, 30), если прибавить къ нимъ больш. терцію сверху. Помѣщеніе мелодіи подъ ея сопровождающимъ голосомъ, что раньше (при разборѣ сочиненія г. Левицкаго) порицалось, какъ пріемъ, не имѣющій оправданія при четырехголосномъ сложеніи, допускается здѣсь, во-первыхъ, въ виду простой конструкціи мелодіи, во-вторыхъ—потому, что нельзя пользоваться полными аккордами, а имѣется въ распоряженіи только двухголосное сложеніе, и, въ-третьихъ — потому, что это не болѣе, какъ классное упражненіе. При такихъ условіяхъ этотъ пріемъ оправдывается, но и то только тогда, когда имъ не нарушается правильная естественная гармонія. При такихъ условіяхъ мы будемъ имъ пользоваться и впредь.

IV. *Пѣснопѣнія на четырехъ ступеняхъ.*—Отъ присоединенія четвертой ступени въ порядкѣ церковнаго звукоряда, т. е. *фа*, получается *тетрахордъ*—основа церковной, а также и мажорной гаммы.

Тетрахордъ даетъ еще новые интервалы, а именно *мал. терцію*, между его II и IV ст. (ре-фа), и *мал. секунду*, или полутонъ, между III и IV ст. Поэтому, твердое, основательное и всестороннее изученіе тетрахорда особенно важно, тѣмъ болѣе, что въ его объемѣ мы встрѣчаемъ уже цѣлый рядъ пѣснопѣній, представляющихъ почти все необходимое въ школьной жизни, т. е.: «Достойно есть», «Спаси, Господи», «Царю Небесный», «Величанія», «Свѣте тихій...»

(см. старое изданіе Учебн. Обихода), «Отче нашъ», «Символъ вѣры» и множество болѣе короткихъ образцовъ — *ектеніи*, «Аллилуія по Апостолѣ» и пр.

Для начала учитель беретъ «Достойно есть» (8 гл.), такъ какъ первыя слова этого примѣра представляютъ послѣдованіе ступеней тетрахорда по порядку и въ равныхъ продолжительностяхъ. Когда ученики выучатъ это пѣснопѣніе, анализируютъ его и будутъ свободно пѣть весь тетрахордъ по порядку ступеней вверхъ и внизъ—но не только въ ровныхъ нотахъ, а съ нѣкоторымъ ритмическимъ разнообразіемъ, чему поможетъ диктовка отдѣльныхъ предложеній (съ текстомъ) изъ другихъ тропарей того же гласа, то эти тропари можно пропѣть цѣликомъ (см. Литургію, сост. Миропольскимъ, стр. 75, тропари на 8-й гласъ). Обратимъ вниманіе учителя на то, что дѣти часто дѣлаютъ не вѣрно переходъ на $^1/_2$ тона (*ми-фа*), понижая *фа* или повышая *ми*.

За напѣвомъ 8-го гласа точно такъ же проходятся тропари 1-го гласа, т. е. «Спаси, Господи, люди Твоя» и, если нужно, другіе, а также и всѣ прочія пѣснопѣнія, въ которыхъ ступени идутъ по порядку (безъ скачковъ) вверхъ или внизъ. Въ первомъ гласѣ есть скачекъ на больш. терцію внизъ (ми-до), но онъ уже извѣстенъ изъ 4-го гласа. Затѣмъ выбираются такіе образцы, въ которыхъ хотя и нѣтъ скачковъ, но мелодія дѣлаетъ нетолько одно движеніе отъ *до* до *фа* по порядку, а является въ разбивку, напр. «Царю Небесный» (гласъ 6 кіевск. расп., см. «Краткое руководство къ изученію церковнаго пѣнія»). Когда ученики могутъ спѣть всякій примѣръ (хотя бы только изъ ровныхъ нотъ), мелодія котораго движется въ объемѣ тетрахорда, безъ скачковъ, но не въ порядкѣ ступеней (вродѣ пр. № 36), то можно приступить къ изученію пѣснопѣній со скачками отъ всѣхъ ступеней къ IV ст. и между собою. Тутъ, пройдя по слуху и съ тѣми объясненіями, которыя учитель найдетъ нужными, «Символъ вѣры» и «Молитву Господню», прежде всего нужно усвоить отношеніе III ступени къ IV,

V. *Пѣснопѣнія, выходящія изъ объема тетрахорда.*— Послѣ усвоенія тетрахорда со всѣми пѣснопѣніями, заключающимися въ его объемѣ, къ изученнымъ четыремъ ступенямъ *до-ре-ми-фа* нужно прибавить нижнее *си* (на полу-

тонѣ отъ до). Удобнѣе прибавлять прежде *си*, чѣмъ *соль* (послѣ *фа*), вотъ почему: *во-первыхъ*, *си*, отстоя на полутонъ отъ *до* (интерваллъ уже усвоенный), получаетъ по отношенію къ этому *до* характеръ такъ называемаго *вводнаго тона*, т. е. точно такой, какой получаетъ *ми* по отношенію къ *фа*; вслѣдствіе этого слухъ знакомится съ такъ называемой *транспонировкой*, перенесеніемъ данныхъ звуковыхъ отношеній на другую высоту; *во-вторыхъ*, въ церковномъ звукорядѣ его *три полутона* (си-до, ми-фа и ля-си бэмоль) *представляютъ существенныя точки сліянія трехъ тетрахордовъ* (1. соль-ля-си-до; 2. до-ре-ми-фа; 3. фа-соль-ля-си бэмоль), образующихъ этотъ звукорядъ, а ступени *си ми* и *ля*, какъ имѣющія характеръ вводныхъ тоновъ и вслѣдствіе этого вызывающія, такъ сказать, въ слухѣ предугадываніе наступающей ступени, вслѣдствіе своего стремленія въ нее, закругляютъ тетрахордъ снизу, какъ отдѣльный суставъ звукоряда; *въ-третьихъ*, эта ступень, прибавленная раньше *соль*, даетъ возможность пользоваться такими двухголосными упражненіями, которыя развиваютъ гармоническое чувство. Отъ прибавленія этой ступени къ тетрахорду получаются комбинаціи (изъ терцій), которыя намекаютъ на три аккорда въ наиболѣе употребительныхъ квинтово-квартовыхъ отношеніяхъ, что въ мажорной и минорной гаммѣ представляетъ отношенія самыхъ существенныхъ гармоній, .. е. *тоники*, *верхней и нижней доминанты*. Такія же отношенія аккордовъ наиболѣе примѣнимы и при гармонизаціи церковныхъ напѣвовъ. Наконецъ, *въ четвертыхъ*, укажемъ, какъ на обстоятельство случайное, что при пользованіи рекомендованными Программою пособіями, прибавленіе *си* прежде прочихъ ступеней удобнѣе, такъ какъ учитель найдетъ въ этихъ пособіяхъ много примѣровъ съ нижнимъ полутономъ, и въ то же время не восходящихъ выше *фа*. Такимъ образомъ, является еще одно удобство: разучивая новый матеріалъ, имѣть возможность основательнѣе утвердиться въ знаніи тетрахорда.

Выучивъ также по слуху нѣсколько пѣснопѣній съ новой ступенью *си* и показавъ, какъ она пишется, слѣдуетъ упражнять учениковъ въ двухголосномъ пѣніи трехъ па-

раллельныхъ терцій *си-ре, до-ми, ре-фа*. Для ознакомленія съ созвучіемъ мал. терціи (*си-ре*), при естественномъ переходѣ ея въ терцію *до-ми* (или въ одно *до*), могутъ служить слѣдующіе примѣры изъ Литургіи, сост. Мирополь-скимъ:

1) *Съ прибавленіемъ терціи надъ напѣвомъ:* «Господи, помилуй» — послѣднее на стр. 7; *то же* на стр. 17; «Тебѣ Господи» — послѣднее на стр. 17; «Аминь» на стр. 22 и др.

2) *Съ прибавленіемъ терціи подъ напѣвомъ:* «Подай, Господи» на стр. 31 (съ окончаніемъ въ *унисонъ*) и др.; «Господи, помилуй (оба съ окончаніемъ въ *унисонъ*) на стр. 8, 31 и др.

За ступенью *си* прибавляется къ тетрахорду *до-фа* новая ступень сверху — *соль*. Послѣ унисоннаго изученія (по вышеуказаннымъ пріемамъ) пѣснопѣній съ этой новой ступенью впервые является возможность познакомить учениковъ съ аккордомъ-*трезвучіемъ*, но прежде нужно, чтобы они усвоили себѣ малую терцію ми-соль. Рекомендованныхъ выше упражненій для двухголоснаго изученія бол. и мал. терцій будетъ совершенно достаточно для усвоенія и этой новой терціи, если еще прибавить пѣніе параллельныхъ терцій (*си-ре, до-ми, ре-фа, ми-соль*) вверхъ и внизъ въ 2 голоса. Прибавивъ ступень *соль*, можно спѣть тропарь 4-го гласа («Богородице, Дѣво»...) и нѣкоторые другіе образцы въ параллельныхъ терціяхъ, прибавляя сопровождающій голосъ сверху напѣва. Приступая къ изученію трезвучія, нужно сначала познакомить дѣтей съ этимъ аккордомъ *мелодически*, т. е. пѣть ступени *до-ми-соль* одну за другой всѣмъ классомъ въ унисонъ, а затѣмъ, раздѣливъ учениковъ на 3 группы, заставлять пѣть каждый изъ этихъ интерваллovъ одну группу за другой, такъ, напр., I группа поетъ *до*, II группа вслѣдъ за нею — *ми* и III группа — *соль*; затѣмъ мѣнять группы. Когда характеръ аккорда усвоенъ такимъ образомъ, то можно пѣть его, какъ аккордъ, т. е. одновременно въ три голоса, но не сразу, а подходя постепенно такъ: всѣ три группы поютъ *до*; первая группа продолжаетъ тянуть *до*, а вторая и третья переходитъ на *ми* (звучитъ терція *до-ми*); затѣмъ первая и вторая группы поютъ *до-ми*, а третья переступаетъ на

соль (звучитъ полный аккордъ *до-ми-соль*). Послѣ этого можно требовать, чтобы всѣ три группы вступали одновременно, каждая со своимъ тономъ; но тогда необходимо, чтобы учитель задалъ весь аккордъ, указавъ каждой группѣ ея тонъ. Такимъ способомъ можно спѣть: «Аминь», «Господи, помилуй», «И Духови Твоему» и др. пѣснопѣнія, выученныя въ самомъ началѣ курса *).

Ступень *соль* даетъ возможность ознакомиться еще съ однимъ (но не основнымъ) трезвучіемъ *си-ре-соль*, которое, въ соединеніи съ аккордомъ *до-ми соль*, даетъ безпрестанно употребляемое въ пѣніи заключительное послѣдованіе, называемое *каденціей*. Изучается этотъ аккордъ также сначала мелодически, а затѣмъ послѣдовательнымъ вступленіемъ голосовъ, наконецъ—гармонически и послѣ уже въ сочетаніи съ аккордомъ *до-ми-соль* (пр. № 38 а, б, в).

Прибавивъ ступень *ля*, которая не требуетъ новыхъ указаній, можно пѣть, кромѣ унисонныхъ примѣровъ съ этой ступенью, еще въ два голоса: «Достойно есть», «Спаси, Господи», Царю Небесный» и др., прибавляя верхнюю терцію (надъ мелодіей). Изъ аккордовъ является новый важный аккордъ *до-фа-ля*, а также *до-ми-ля*, которые даютъ возможность пѣть уже цѣлыя гармоническія послѣдованія (пр. № 39). Знаніемъ аккордовъ *си-ре-соль* и *до-фа-ля* облегчается изученіе скачковъ на кварту (*ре-соль* и *до-фа*), которая является, какъ составной интервалъ этихъ аккордовъ. Эти кварты изучаются такъ: двѣ группы поютъ гармонически соотвѣтствующія терціи, а третья дѣлаетъ подъ ними или надъ ними скачекъ голосомъ на кварту (пр. № 40 а, б).

Послѣ всѣхъ сдѣланныхъ здѣсь наиболѣе важныхъ указаній относительно веденія курса въ первый годъ, обратимъ вниманіе учителя на то, что весьма полезно для развитія слуха и особенно голоса пѣть передъ началомъ и въ концѣ каждаго урока пройденную часть звукоряда въ ровныхъ

---

*) Послѣ усвоенія трезвучія слѣдовало бы упражняться въ пѣніи интервала *чистой квинты*, а также сексты и октавы; но мы оставляемъ ихъ, какъ интервалы, не встрѣчающіеся въ методическихъ образцахъ, указанныхъ Программою для перваго года.

нотахъ, называя ступени, а также съ усиленіемъ и ослабленіемъ голоса, т. е. dim. и cresc.

Эти упражненія возможны съ того времени, какъ будетъ пройденъ цѣлый тетрахордъ, и польза ихъ увеличивается по мѣрѣ прибавленія къ этому тетрахорду верхнихъ и нижнихъ ступеней. Прибавленіе верхнихъ *соль*, *ля* и *си бемоль* даетъ двѣ трети всего звукоряда, т. е. сочетаніе двухъ тетрахордовъ. Такую часть гаммы уже прямо необходимо пѣть нѣсколько минутъ па каждомъ урокѣ—и пѣть такъ, чтобы именно *слухъ привыкалъ чувствовать сочетанія двухъ тетрахордовъ*, для чего ихъ начальныя точки нужно оттѣнять или *ихъ вводными тонами* (пр. № 41 а), или *нотами большей продолжительности* (пр. № 41 б). Эту часть гаммы могутъ еще пѣть альты и дисканты въ унисонъ; но если понадобится прибавить еще нижнія *ля*, *соль*, т. е. пройти весь церковный звукорядъ, то низкіе голоса придется отдѣлить отъ высокихъ и пѣть звукорядъ, какъ показано въ пр. № 41 в, г.

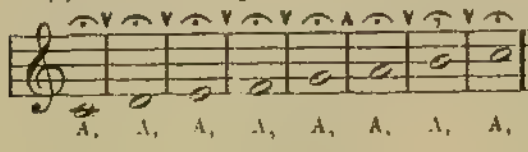
Здѣсь слѣдовало бы указать какой-нибудь учебникъ, который, заключая въ себѣ весь необходимый матеріалъ, устранялъ бы неудобство пользоваться тремя указанными выше пособіями, но, къ сожалѣнію, такого руководства у насъ еще не имѣется.

Предложенныя нами замѣтки далеко не обнимаютъ предмета въ той его полнотѣ, которая давала бы имъ право на названіе *методическаго руководства*. Но составитель и не задавался такой широкой задачей; замѣтки эти—отвѣтъ на *многія* письма *многихъ* учителей, которые обращались къ нему съ самыми разнообразными вопросами по предмету преподаванія начальнаго пѣнія; онѣ—не болѣе, какъ посильная уплата нравственнаго долга ихъ составителя за довѣріе, которымъ надѣляли его учителя, и за ихъ искреннее желаніе служить дѣлу съ пользою и успѣхомъ. Вотъ главный поводъ, послужившій появленію замѣтокъ въ печати. Поэтому, онѣ уже и тогда выполнятъ свое назначеніе, если хотя не много облегчатъ трудъ учителей и вызовутъ къ себѣ ихъ критическій взглядъ.

Нотныя приложенія.

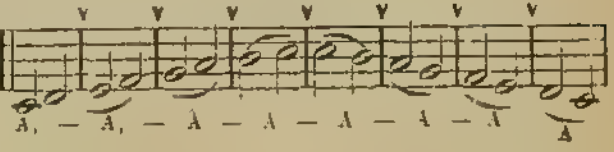
v знакъ перевода дыханія.

1. Довольно скоро.

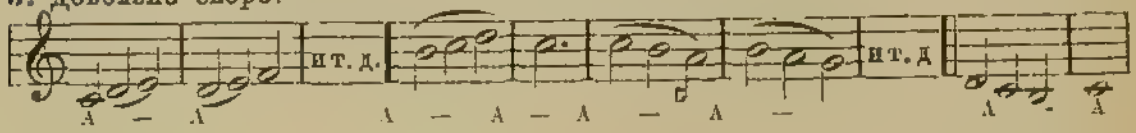


(и обратно)

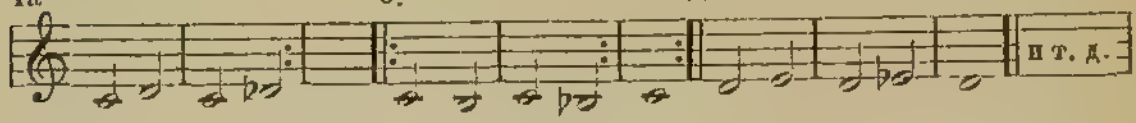
2. Довольно скоро.



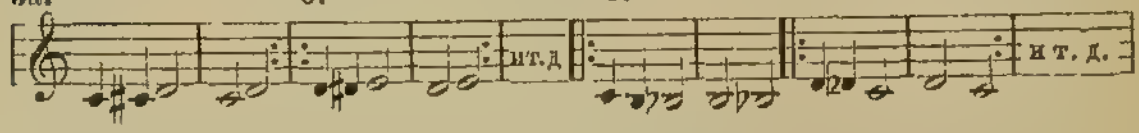
3. Довольно скоро.



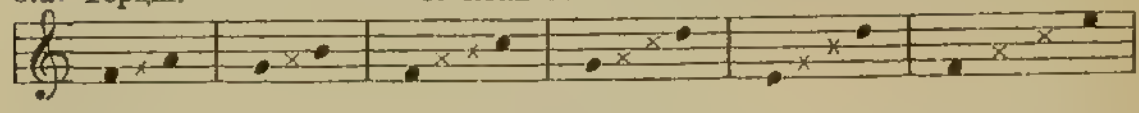
4а б. в.



5а. б. в. г.

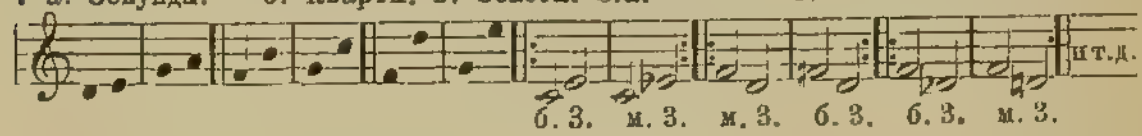


6.а. Терціи. б. Квинты. в. Септимы.

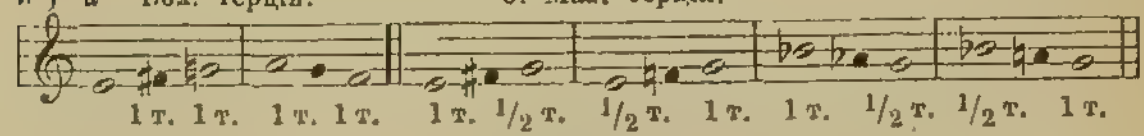


Изученіе терцій.

7 а. Секунды. б. Кварты. в. Сексты. 8.а. б. в.

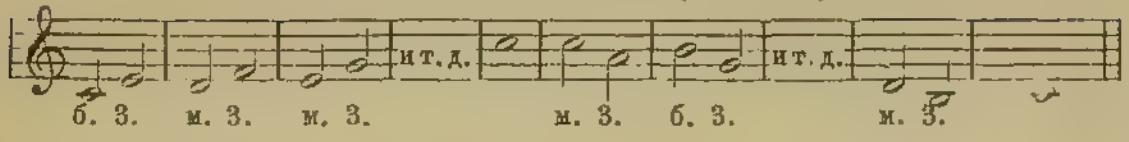


9*) а Бол. терціи. б. Мал. терціи.

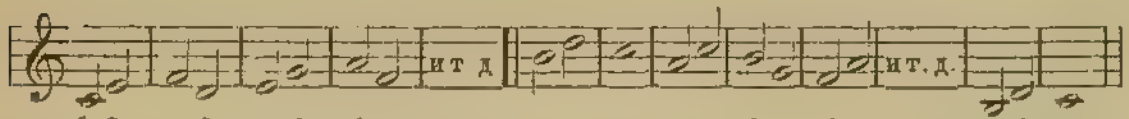


*) Въ пр. № 9—23 бѣлыми нотами написаны ступени, составл. интервалль; черными точками—посредствующія ступени.

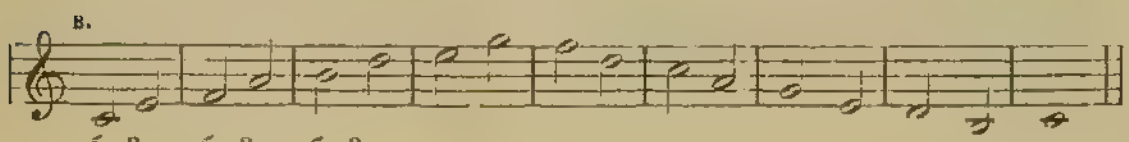
10.а. **Пѣть во всѣхъ гаммахъ (№ 10—23).**

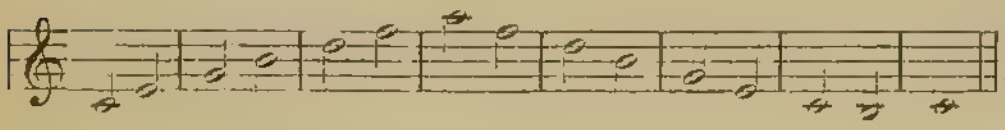


б.

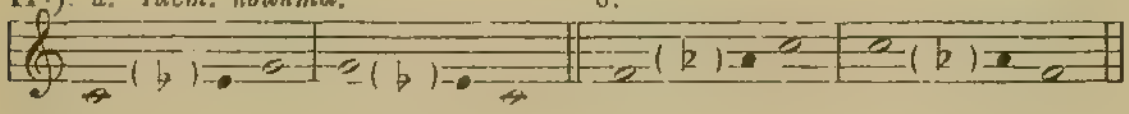


в.

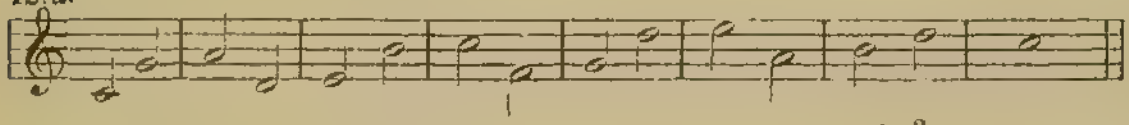




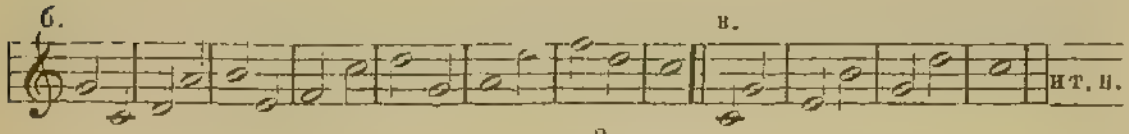
11*). а. *Чист. квинты.* б.



12.а.



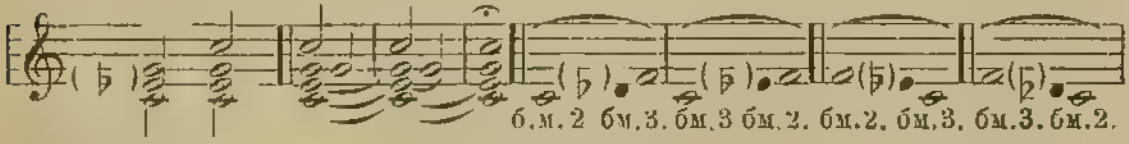
б. в.



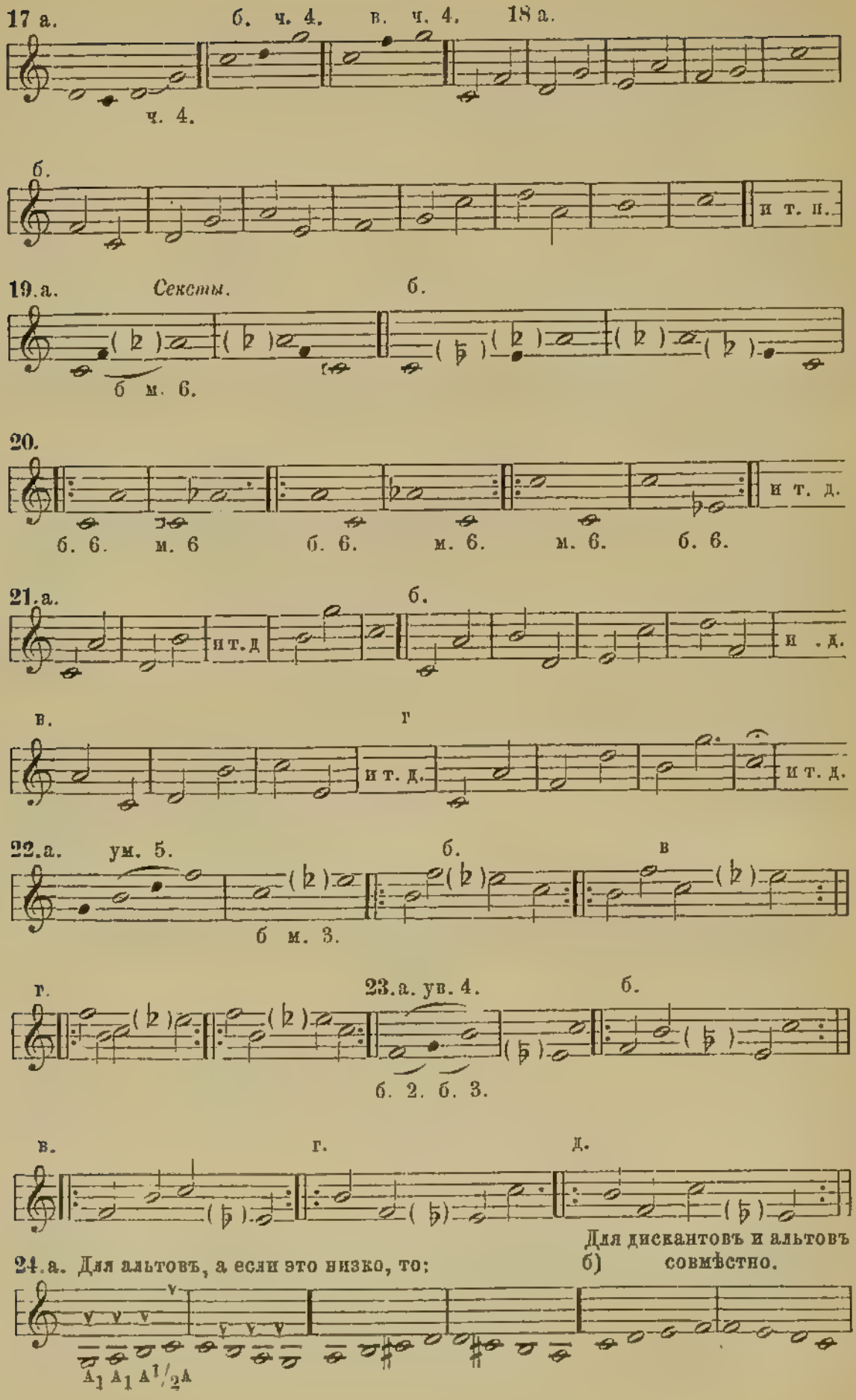
Октава. *Октава.* *Ч. кварты.*

13.а б. **14.а** чист. 4. б. чист. 4.

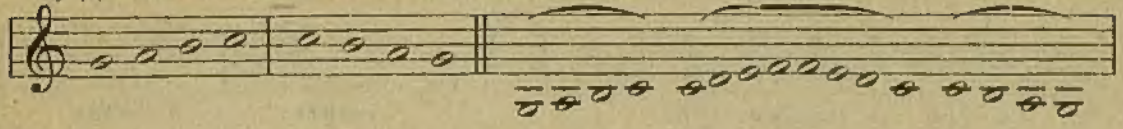
15.а) ч. 4. б) ч. 4. ч. 4. **16.а)** ч. 4. б) ч. 4. в) ч. 4. г) ч. 4.



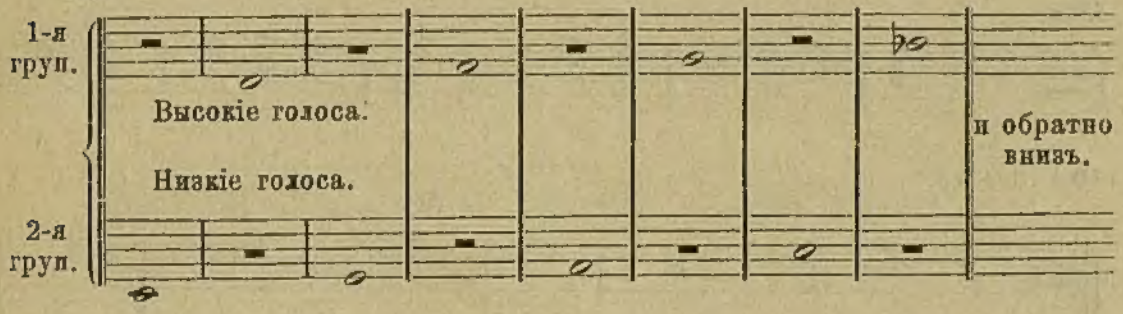
*) Діэзы и бемоли, поставленные въ скобкахъ, могутъ быть и не быть.


17 а.
б. ч. 4.
в. ч. 4.
18 а.
ч. 4.
б.
и т. п.
19. а.
Сексты.
б.
б м. 6.
20.
и т. д.
б. 6. м. 6 б. 6. м. 6. м. 6. б. 6.
21. а.
б.
и т. д
и т. д.
в.
г
и т. д.
и т. д.
22. а.
ум. 5.
б.
в
б м. 3.
г.
23. а. ув. 4.
б.
б. 2. б. 3.
в.
г.
д.
24. а. Для альтовъ, а если это низко, то:
Для дискантовъ и альтовъ
б) совмѣстно.
A1 A1 A1/2A

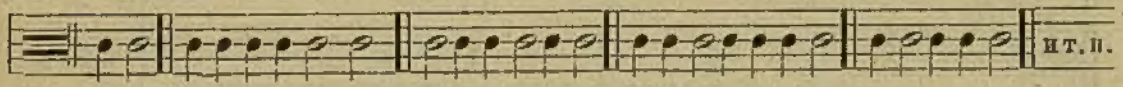
в) Для дискантовъ отдѣльно. 25. Альты. Дисканты. Альты.



26.

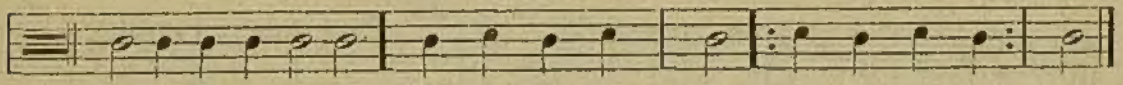


27. 28. 29.а. б. в.



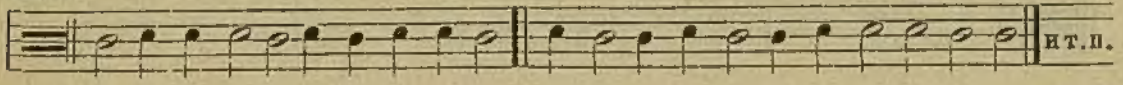
А-минь. Го-спо-ди по-ми-луй. Доо до до доо до доо до до доо до до до доо . . . . .

30. 31.а. б.

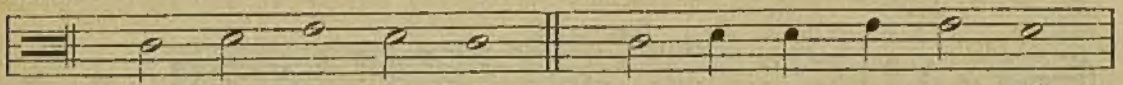


Гос-по-ди по-ми-луй. До - ре - до - ре - доо

32.а. б.

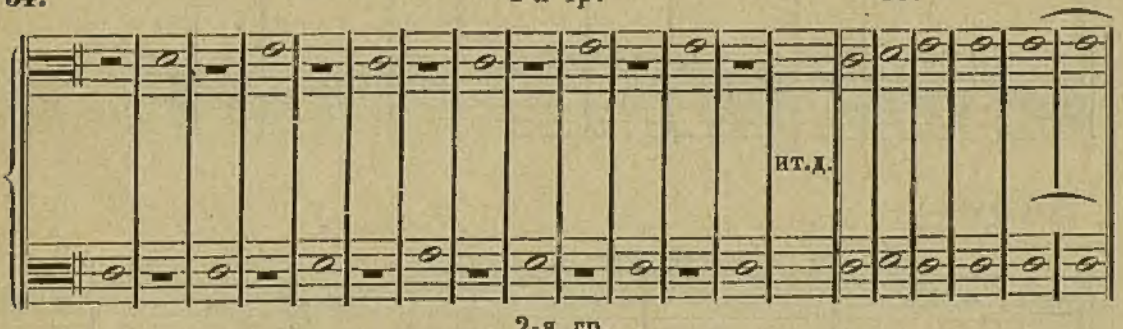


33.а.



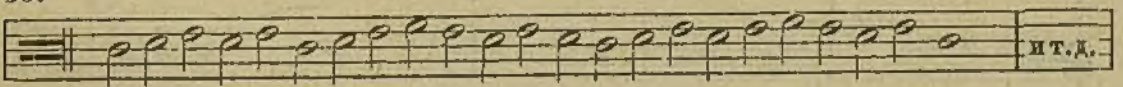
Те - бѣ - Гос - по - ди. Гос - по - ди по - ми - луй.

34. 1-я гр. 35.

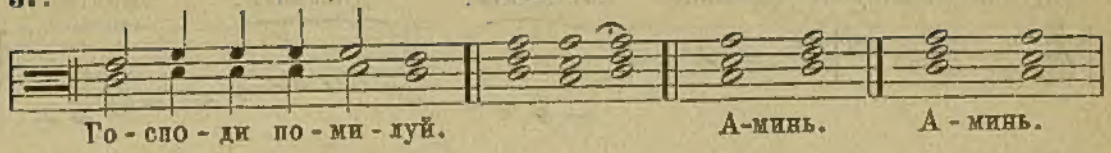


2-я гр.

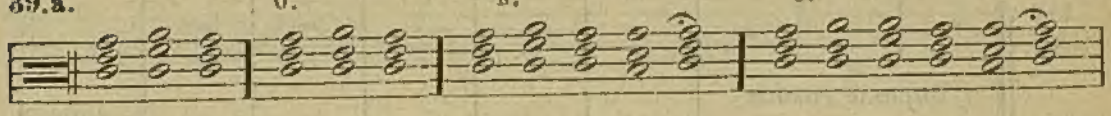
36.



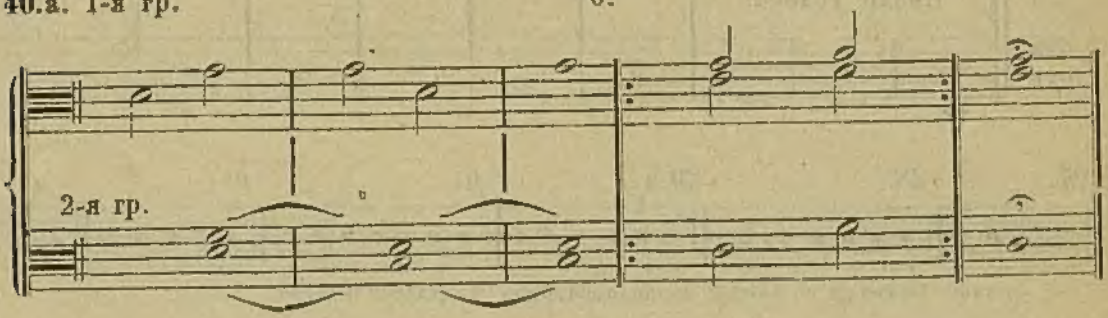
37. 38.а. б. в.



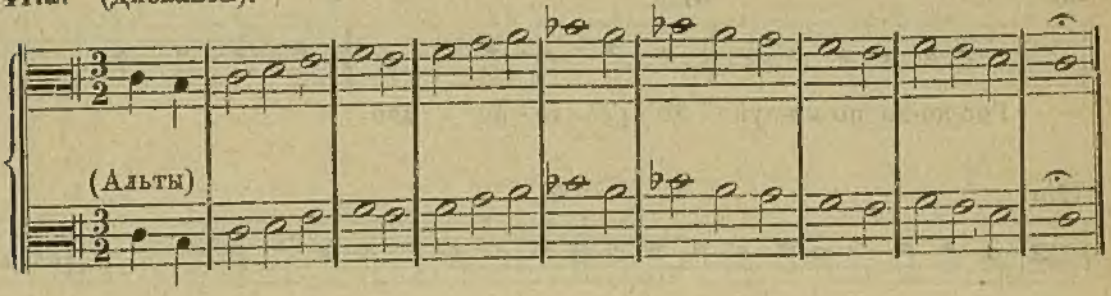
39.а. б. в. г.



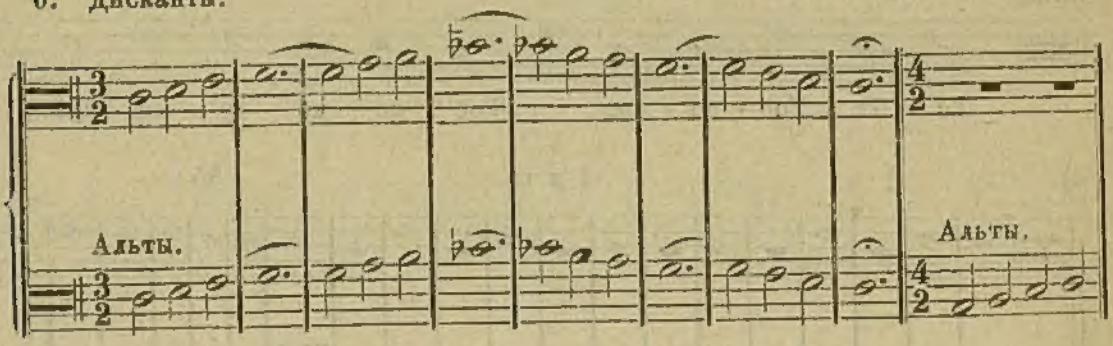
40.а. 1-я гр. б.



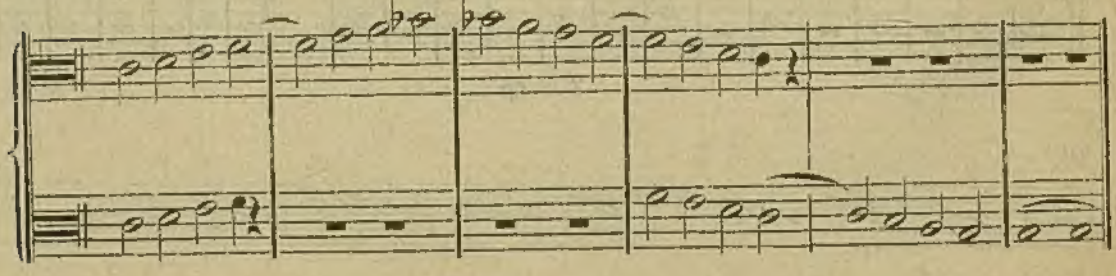
41.а. (Дисканты).

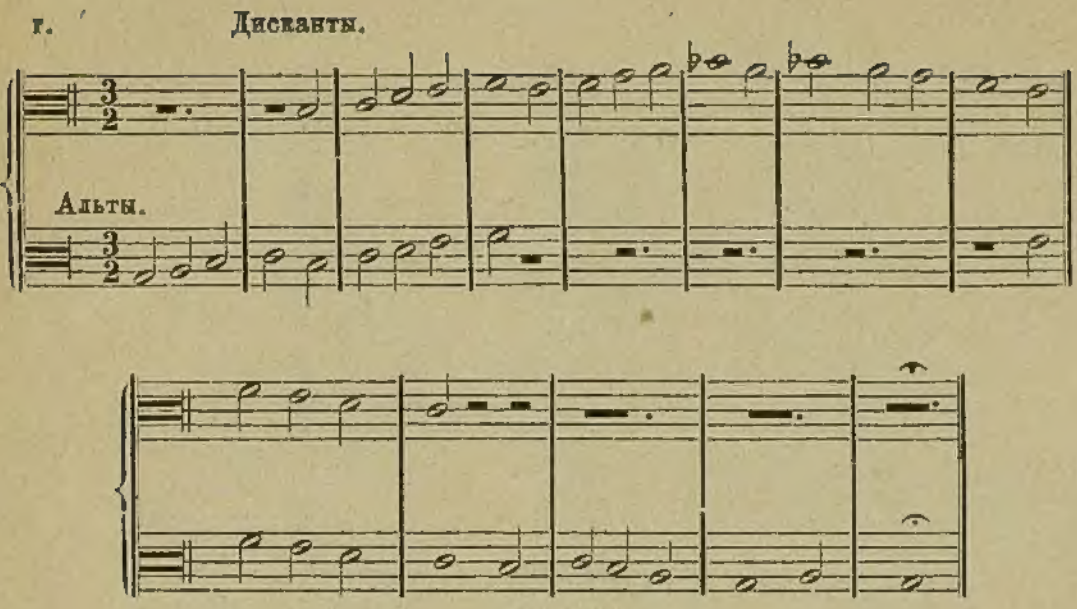


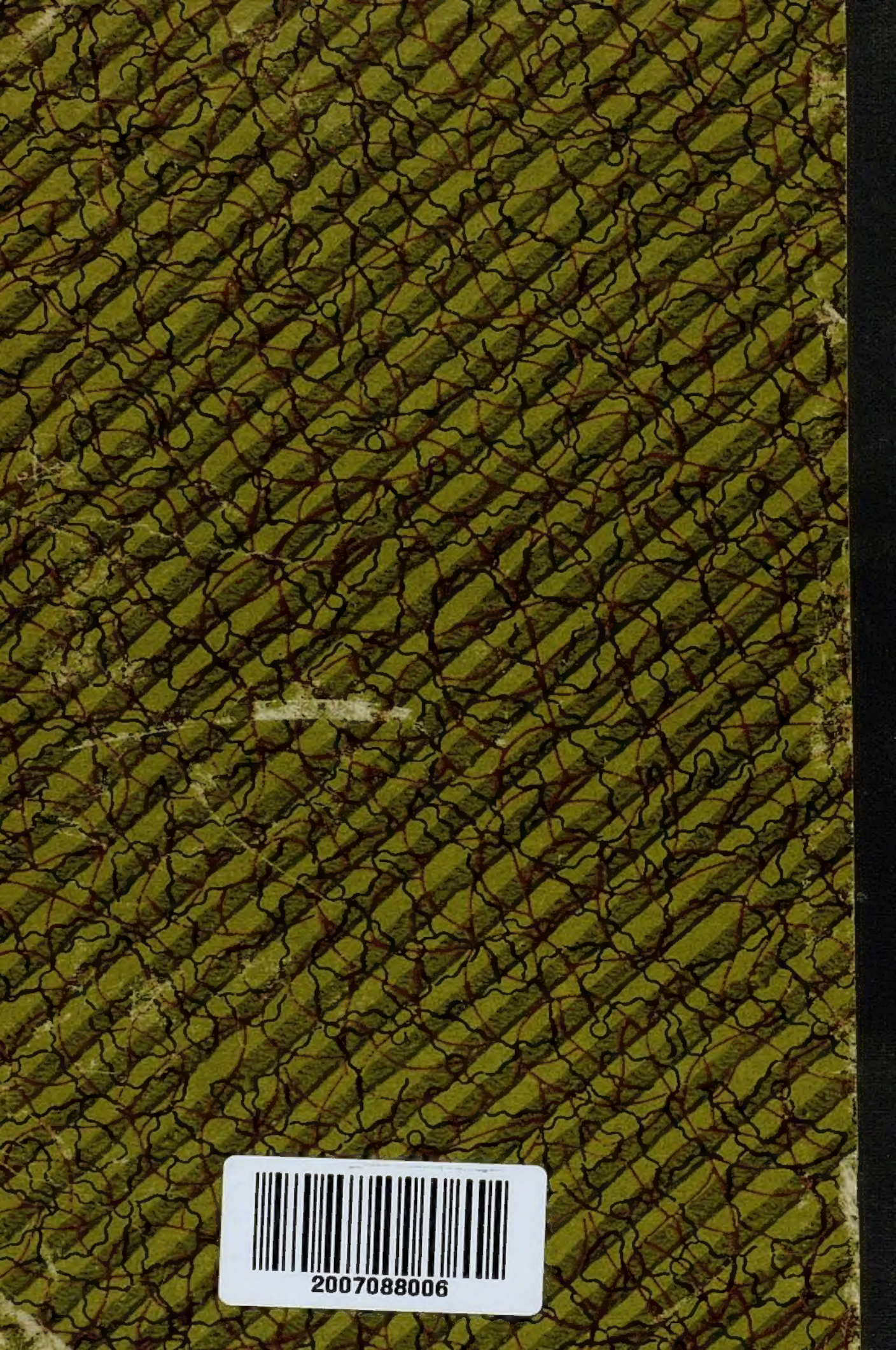
б. Дисканты. в.



Дисканты.




г.
Дискантъ.
Альты.


2007088006